

شعر، غیر شعر اور نثر

شمس الرحمن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی

شعر، غیر شعر اور ستر

شمس الرحمن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان نئی دہلی

شعر، غیر شعر اور نثر

شعر، غیر شعر اور نثر

شمس الرحمن فاروقی



قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک - 1 مار کے۔ پورم نئی دہلی - 110066

Sher, Ghair Sher Aur Nasr

by

Shamsur Rahman Faruqi

© مصنف

نشر اشاعت : اول ایڈیشن، الہ آباد، 1973

دوئم ایڈیشن، الہ آباد، 1998

سوم حج شدہ ایڈیشن، قومی اردو کونسل، 2005، تعداد 900

قیمت : 228 روپے

شمار سلسلہ مطبوعات: 1217

ISBN 81-7587-090-7

ناشر: ڈاکٹر کنز، قومی کونسل برائے نثر و نظم، اردو زبان، ویسٹ بلاک 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110066

فون نمبر: 26103381، 26103381، 26179657، 26108159، فیکس:

ای۔ میل: urducoun@ndi.vsnl.net.in، ویب سائٹ: www.urducouncilnic.in

طالع: لاہوتی پرنٹ ایڈرز، جامع مسجد دہلی۔ 110006

پیش لفظ

قوی کونسل برائے فروغ اردو زبان ایک قوی مقتدرہ کی حیثیت سے کام کر رہی ہے۔ اس کی کارگزاریوں کا دائرہ کئی علوم کا احاطہ کرتا ہے جن میں اردو کی ان کتابوں کی مکرر اشاعت بھی شامل ہے جو اردو زبان و ادب کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں اور اب نایاب ہوتی جا رہی ہیں۔ ہمارا یہ ادبی سرمایہ محض ماضی کا قیمتی ورثہ ہی نہیں، بلکہ یہ حال کی تعمیر اور مستقبل کی منصوبہ بندی میں ہماری رہنمائی بھی کرتا ہے۔ اس سے کما حقہ واقفیت نئی نسلوں کے لیے بے حد ضروری ہے۔ قوی اردو کونسل ایک منضبط منصوبے کے تحت قدیم اور جدید عہد کی اردو کی تصنیفات شائع کرنے کی اس لیے بھی خواہاں ہے تاکہ اردو کے اس قیمتی علمی و ادبی سرمائے کو آنے والی نسلوں تک پہنچایا جاسکے اور زمانے کی دستبرد سے بھی اسے محفوظ رکھا جاسکے۔

شمس الرحمن فاروقی کی تصانیف علمی و ادبی کاموں میں بنیادی حوالے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس سے پہلے بھی قوی اردو کونسل نے شمس الرحمن فاروقی کی کئی کتابیں شائع کی ہیں جن میں ”شعر شور انگیز“، ارسطو کی کتاب کا ترجمہ ”شعریات“ اور ”داستان امیر حمزہ کا مطالعہ“ شامل ہیں۔ انھوں نے نہ صرف اردو شعریات کے خدوخال نمایاں کیے ہیں بلکہ مغربی ادب کے علاوہ عربی، فارسی اور سنسکرت کے فکری سرمائے سے استفادہ کر کے اردو کی تہذیبی اور لسانی توانگری میں اضافہ کیا ہے۔ کونسل اس کتاب کو بڑے فخر کے ساتھ قارئین کی خدمت میں پیش کر رہی ہے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

ڈائریکٹر

پر منیر سے احسانِ حسینِ مرصع

For it is truly, O Lord, the best proof

We may give of our dignity

This ardent sob which rolls from age to age

And dies on the shore of your eternity'

— Baudelaire

دفتر ہیں کہ معنویاں جوں نوشتہ اند
الفاظ را گندہ و مضمون نوشتہ اند
طالب اعلیٰ

فہرست

صفحہ نمبر	عنوان	نمبر شمار
11	دیباچہ طبع سوم	1
13	غبار کارواں (1972)	2
27	شعر، غیر شعر اور نثر (1970)	3
119	ادب کے غیر ادبی معیار (1970)	4
139	علامت کی پہچان (1970)	5
159	صاحب ذوق قاری اور شعر کی سمجھ (1971)	6
185	نظم اور غزل کا امتیاز (1971)	7
205	مطالعہ اسلوب کا ایک سبق (1972)	8
241	افسانے کی حمایت میں 1 (1970)	9
251	افسانے کی حمایت میں 2 (1972)	10
259	آج کا طعنی ناول (1971)	11
283	تہجرہ نگاری کا فن (1972)	12
293	جدید ادب کا تھا آدی، نئے معاشرے کے دیرانے میں (1968)	13
305	پانچ ہم عصر شاعر (1969)	14
325	ن۔ م۔ راشد — صوت و معنی کی کشاکش (1970)	15
351	غالب اور جدید ذہن (1972)	16
365	اردو شاعری پر غالب کا اثر (1969)	17
383	غالب کی شکل پسندی (1968)	18

399	عالم کی ایک غزل کا تجزیہ (1967)	19
417	عرف اور سنگ مرمر (1970)	20
429	میر انیس کے ایک سرے میں استاد کے کا نظام (1971)	21
443	پے فیس، اقبال اور الٹ (1973)	22
471	غبارِ مرہبہ آوازِ ست امروز	23
473	پے اُشت: آج یہ کتاب (1998)	24
499	اشعار	25

دیباچہ، طبع سوم

یہ کتاب پہلی بار 1973 میں شائع ہوئی تھی اور نسبتاً کم مدد سے بھی بازار میں نایاب ہو گئی تھی۔ امتدادِ وقت کے ساتھ اس کی مانگ بے قرار رہی تو 1998 میں اس کا نیا ایڈیشن شبِ خون کتاب گھر نے شائع کیا۔ میں نے اس ایڈیشن کے لیے ”پس نوشت: آج یہ کتاب“ کے عنوان سے ایک مضمون لکھا۔ اس مضمون میں تنقید کے بدلے ہوئے حکایات پر گفتگو کی اور مغربی تنقید کی دنیا میں جو نئی باتیں اس وقت رائج یا ازکارِ رفتہ ہو رہی تھیں، ان کا بھی ذکر کیا۔ یہ نیا ایڈیشن بھی توقع کے خلاف مقبول ہوا اور ضرورت محسوس ہو رہی تھی کہ اسے پھر بازار میں مہیا کیا جائے۔

مجھے خوشی ہے کہ سنہ 2004 کے اوائل میں یہ کام انجام پا رہا ہے۔ میں قویٰ کونسل برائے فروغِ اردو، اس کے فعال ڈائریکٹر ڈاکٹر محمد حیدر اللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ اور ان کے کارکنان بالخصوص محترمہ سرت جہاں، ڈاکٹر کلیم اللہ، جناب محمد عصیم اور ڈاکٹر رحیل صدیقی کا شکریہ ادا کرتا ہوں جن کی مساعی سے یہ مشکل کام بہ سہولت انجام پاسکا۔

شمس الرحمن فاروقی

الہ آباد، جنوری 2005

غبار کارواں

از غبارِ ہیویہ ساعۃ قدح پر ی کسم
خنگی این بزم نم کلاشت در صہائے من (بیدل)

آپ کو یقین مشکل سے آئے گا لیکن حقیقت یہی ہے کہ میں نے بچپن میں نہ کبھی کبڈی کھیلی، نہ گلی ڈنڈا، نہ گولیاں کھیلیں، نہ چنگ اڑایا، نہ درختوں پر چڑھا، نہ کوئلہ پھاند کی۔ 1944 کا واقعہ ہے، میں چھٹی جماعت میں پڑھتا تھا، ایک بار گھومتا پھرنا اسکول کپاؤنڈ کے ایک کونے میں جاکلا جہاں میرے دو دوست تاش کھیل رہے تھے۔ میرے تقدس کا اخلاقی دباؤ اس قدر تھا کہ انھوں نے جلدی سے تاش چھپا دیے اور چمدین کر مجھے دیکھنے لگے۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ میں نے انھیں ایک لمبا لکچر دیا جس میں تاش کھیلنے کے اخلاقی نقصانات پر مدثنی ڈال گئی تھی۔ یہ بھی اچھی طرح یاد ہے کچھ دسپتہ وقت مجھے دل ہی دل میں محسوس ہو رہا تھا کہ میں نے بھی کیا خوب زاہد خٹک کا جھوٹا رول ادا کیا ہے۔ اپنے اوپر احتساب اور ہر ایک کے قول فعل کے ساتھ ساتھ اپنے قول فعل کو بھی معروضی نظر سے دیکھنا اور اپنے بارے میں کسی قسم کے غلط فہمی یا مغالطوں میں مبتلا نہ ہونا، میری اس کم زوری نے زندگی کے تقریباً ہر لمحے میں مجھے بے اطمینانی سے دوچار کیا ہے۔ مثلاً میرے بارے میں مشہور ہے کہ میں دفتر کا کام بہت تیزی سے ختم دیتا ہوں۔ مجھے بھی اس کا احساس ہے اور میں یہ سوچ سوچ کر خوش بھی ہوتا ہوں۔ لیکن فوراً ہی مجھے یہ خیال بھی آتا ہے کہ اگر ہر فائل پر زیادہ وقت صرف کرنا تو ممکن ہے Disposal اور بھی زیادہ ہار یک اور گہرا ہوتا۔ دوسرے (یعنی مخالف) نقطہ نظر کو اپنے نقطہ نظر کے ساتھ ساتھ مد نظر رکھنے کی یہ جہلت میری تنقید کو جانب داری کے اتہام سے نہ محفوظ رکھ سکی، اسے تقدیر کی ستم گر بینی ہی کہا جاسکتا ہے۔

لیکن بات ہو رہی تھی میرے بچپن کی۔ میں اگر ان عام تقریبات اور کھیل کود سے محروم رہا تو اس میں میرے گھریلو ماحول کا اتنا ہی دخل تھا جتنا خود میرے مزاج کا۔ بے تکلف ہو

جانے کے بعد میں بہت کم پردے کا قائل ہوں، لیکن بے تکلف ہونے میں مجھے خاصی دیر لگتی ہے اور میں سب سے بے تکلف ہو بھی نہیں پاتا۔ ایسا نہیں ہے کہ تفریح پسندی اور آزادی روی کے دوامی مجھ میں بالکل تھے ہی نہیں۔ بس اتنا ہے کہ میرے مزاج کی کم آمیزی اور طبیعت کی عزت پسندی کو گھر کے سخت گیر ماحول نے اور مستحکم کر دیا۔

باپ کی طرف سے میرے خاندان میں پانچ سو برس سے زیادہ پرانی زہد و اتقا کی روایت ہے جو اب بھی میرے والد محترم اور بعض عم زاد بھائیوں میں زندہ ہے۔ میرے بزرگوں کا کہنا ہے کہ ہمارا خاندان فیروز قلعہ کے عہد میں اعظم گڑھ کے اس گاؤں میں آباد ہوا جو آج تک ہمارا وطن ہے۔ گاؤں کے ایک سرے پر کوڑیا شاہ نامی ایک بزرگ کا قدیم حصار تھا جس کے آثار والد محترم نے بچپاس برس پہلے دیکھے تھے۔ اب وہاں ایک مندر ہے۔ کہتے ہیں کہ انھیں بزرگ کی رعایت سے ہمارے گاؤں کا نام کوڑیا پار پڑا۔ میرے دادا حکیم محمد اصغر عالم، فاضل اور طبیب تھے، انجمنی خوش خط، طبعی، عبادت گزار اور حاذق۔ وہ باقاعدہ شاعر نہ تھے، لیکن طبیعت سوزوں تھی، زمانے کی تہذیب کے مطابق کبھی کبھی شعر کہتے تھے۔ ان کی تصنیف کردہ ایک طویل مناجات جو سنوئی مولانا روم کی بحر میں ہے، انھیں کے ہاتھ کی لکھی ہوئی میرے والد کے پاس محفوظ ہے۔ والد صاحب نے بھی باقاعدہ شاعری نہیں کی لیکن کبھی کبھی انھوں نے شعر کہے ہیں۔ والد صاحب کے قریباً سب بھائی عربی فارسی کے بخوبی تھے۔ ان کی نظر میں اردو شعر و شاعری کی زیادہ وقعت نہ تھی لیکن شعر فیضی اور شعر شبلی کا ملکہ سب میں تھا۔ ان کی دیکھا دیکھی مجھے بھی فارسی زبان اور شاعری سے لگاؤ پیدا ہوا جو رفتہ رفتہ محبت میں تبدیل ہو گیا۔ میری دہائی ہلیا کے مشہور گاؤں قاضی پور کے قاضی گھرانے کی تھیں۔ ان کے خاندان میں بھی علم و زہد کی روایت اتنی ہی مستحکم تھی جتنی میرے گھر میں۔ میرے دادا خان بہادر مولوی محمد نظیر کا خاندان بنارس میں شاہ جہاں کے وقت سے آباد ہے۔ بنارس کی پرانی تاریخوں میں ان لوگوں کا ذکر ملتا ہے۔ میرے دادا کے دادا مولوی خادم حسین 1857ء میں محمد آباد ضلع اعظم گڑھ کے منصف تھے، بعد میں سب جج ہوئے۔ انصاف کے ساتھ جاہ و ہلال ان کا شیعہ تھا۔ خاندانی علم و فضل سے وہ بھی بہرہ مند تھے اور اپنے صاحب زادے (میرے پر دادا) حضرت قادر بناری کو انھوں نے زمانے کے معیار کے مطابق اعلیٰ ترین تعلیم دلوائی تھی۔ میرے پر دادا شاعری اور تاریخ میں یتھونی رکھتے تھے، ان کی کتاب ”رہ نماے

نمائے تاریخِ اردو“ معارف پریس نے عرصہ ہوا شائع کی تھی۔ کسریٰ منہاس اور دوسرے جدید ماہرین تاریخ گوئی کے مضامین میں ان کے حوالے اب بھی نظر آتے ہیں۔ میری ثانی حضرت چراغِ دہلی کے خاندان کی تھیں اور ان کے گھر میں بھی علم کے ساتھ ساتھ مذہب کا چرچا تھا۔ میرے دادا کا گھرانا حضرت مولانا قحانوی کا مرید تھا۔ میرا ناہال تقریباً سب کا سب حضرت مولانا احمد رضا خاں بریلوی کے حلقہٴ اہلوت میں تھا۔ ناہال میں سخت گیری کم تھی مگر مذہب پر زور اتنا ہی تھا۔ دادا کے گھر میں مذہب کی پابندی میں Austerity اور لوائل اسلام کا سا جوش و خروش تھا۔ دادا کا گھر میرے ہم عمر اور مجھ سے بڑے لڑکوں سے بھرا ہوا تھا، اس میں میری قدر بہت زیادہ نہ تھی۔ لہذا شروع سے ہی میرے مزاج کی خاموشی اور شرمیلے پن کو شہ لیتی گئی۔ بزرگوں کی مذہبیت کا مجھ پر اتنا گہرا رنگ تو نہ چڑھا، لیکن ان کی علم و دینی، انسانی ہم دردی اور عمومی ایمان داری کے اصولوں نے میرے کردار کی تعمیر میں بڑا حصہ لیا۔ میری فطری نصف مزاجی اور تجزیاتی رجحان غالباً انھیں لوگوں کا مرہونِ سنت ہے۔ چنانچہ ہر بات کو ناپ تول کر، اس کے فروع و اصول کو سمجھ کر، اس کے مخالف و موافق نظریات کو حسبِ توفیق کھال کر رائے قائم کرنا میری فطرتِ ثانیہ بن گئے۔

میرے والد صاحب اقبال اور مولانا قحانوی کی تحریروں کے شیدا تھے۔ سب سے پہلی کتابیں جو مجھے اپنے گھر میں نظر آئیں وہ مولانا قحانوی کے مواعظ، ان کا ہفتی زیور اور اقبال کا کلام تھا۔ والد صاحب کو اشعار بہت یاد تھے، انھیں تقریر کا بھی شوق تھا، چنانچہ ان کی دل جھس کے باعث میں نے تقریر اور شعر خوانی میں خاصی مشقِ بیہم پہنچائی، اس حد تک کہ زبان میں لکنت کے باوجود میں اچھا خاصا مقرر بن گیا اور اپنی اس کم زوری پر اس حد تک قابو پا سکا ہوں کہ میرے قریب ترین دوستوں کو بھی گمان نہیں گزرتا کہ میری زبان لکنت کرتی ہے۔ مولانا قحانوی کے مواعظ کی گفتگو، ان کا اہمائی واضح اور دل نشین اسلوب اور جگہ جگہ اشعار کی بر جستگی مجھے بہت اچھی لگی۔ میرا خیال ہے کہ میں نثر میں وضاحت اور استدلال پر جو اس قدر زور دیتا ہوں تو اس کی ایک وجہ غالباً یہ بھی ہے کہ میں بچپن میں مولانا قحانوی کے اسلوب سے اثر پذیر ہوا ہوں۔ والد صاحب کی جن دوسری کتابوں کا تاثر مجھے یاد ہے ان میں خواجہ غلام السیدین کی Iqbal's Educational Philosophy، ابولکلام آزاد کی ”غبارِ خاطر“ اور رشید احمد صدیقی کی ”خداں“ قابلِ ذکر ہیں۔ والد صاحب کے ہی پاس میں نے

پہلی بار رشید احمد صدیقی کی ”ذاکر صاحب“ دیکھی اور ڈاکٹر ذاکر حسین کی شخصیت سے متعارف ہوا۔ والد صاحب کے ہی ساتھ میں نے مولانا سید سلیمان ندوی، اقبال سہیل اور عبدالسلام ندوی کو دیکھا اور شبلی کے نام و مقام سے واقف ہوا۔

نانہال میں راشد الخیری کی تحریروں، ”صصت“ اور ”منت“ کا دور دورہ تھا۔ میرے نانا مرحوم نے میری والدہ اور اپنی دوسری بیٹیوں کو ”صصت“ کی مکمل قاتلیں جلد کر کے چیز میں دی تھیں۔ میری ایک خالہ جو اب پاکستان میں ہیں رسالے پڑھنے کی بہت شوقین تھیں۔ میں نے ان کے ذخیرے میں سے ”نیرنگ خیال“، ”ادبی دنیا“، ”ہاویں“، ”ادیب“، ”شعار اردو“ اور دوسرے بہت سے رسالوں کی پوری قاتلیں پڑھ ڈالیں۔ والد صاحب کبھی کبھی ”نگار“ بھی پڑھتے تھے۔ میں نے بہت سے لوگوں کے نام اور کارنامے پہلی بار ”نگار“ میں پڑھے۔ اعظم گڑھ میں ہمارے گھر کے نیچے ایک دفتری کی دکان تھی۔ اس کا لڑکا میرا ہم عمر تھا۔ اسکول کے علاوہ (اور کبھی کبھی اسکول کا بھی) میرا تقریباً سارا وقت وہیں گزرتا۔ مجھ میں آنا شرط نہ تھا، جو بھی کتاب ذہن کو متوجہ کرتی اسے پڑھنا ضرور تھا۔ چنانچہ بلا کچھ یا سمجھ کر میں نے ”سیرۃ النبی“ اور ”خیام“ اور ”البراکۃ“ اور ”الفاروق“ سے لے کر ایم۔ اسلم، الہلال کی پوری قاتلیں، ”نسائے آزاد“ اور خدا جانے کیا کیا پڑھ ڈالا۔ حیرتھ رام فیروز پوری اور صادق حسین صدیقی پر تو میں اس وقت اتھارٹی ہو چلا تھا۔ میرے بچپن میں صادق حسین صدیقی کے ناولوں کی مقبولیت کا اندازہ آج کے بچوں کو نہیں ہو سکتا۔ ایسے مناظر عام تھے کہ کسی (مثلاً) بیڑی کے کارخانے میں دس چورہ لوگ بیڑیاں بنا رہے ہیں اور ایک شخص ”آفتاب عالم“ یا ”ایمان کی حسینہ“ وغیرہ کے صفحات پر آواز بلند پڑھتا جا رہا ہے۔ ناولوں پر سخت پابندی کے باوجود میں نے چوری چھپے ہر طرح کے ناول پڑھ ڈالے۔ بہت سے حقائق حیات سے میرا تعارف ناولوں کا مرہون منت ہے۔

انوکھی بات یہ ہے کہ ادب کے باقاعدہ مطالعے کا ذوق (یعنی ادب پر طور و جہت تربیت) مجھ میں کدس کی دو کتابیں پڑھ کر جاگا۔ آل احمد سرور کی ہمارا ادب 1947-1948 میں ہمارے نویں کلاس میں پڑھائی جاتی تھی۔ شاید اسی سال ظلیل الرب کی ”ادبی شیرازے“ انٹر میڈیٹ میں منکور ہوئی تھی۔ میں نے چاروں کتابیں (لکھنؤ و نثر) ملتوں بلکہ دنوں میں پڑھ ڈالیں۔ ظلیل الرب کے انتخاب کی وسعت اور جدیدیت، اور آل احمد سرور کی مختصر تنقیدی

مبارتوں نے مجھے سب سے متاثر کیا۔ طویل الہام کی کوڑا کتاب تو پھر دیکھنے کو نہ ملی لیکن آل احمد سرور کی 'نئے اور پرانے ہدایہ'، 'تقدیری اشارے' وغیرہ جب بھی مجھے ملیں میں نے انہیں بہت دلچسپی سے پڑھا۔ اعظم گڑھ کے اسکوئی دنوں میں وہ اور شخصیتیں میری زندگی میں ہلکا سا پر تو ڈال گئیں۔ ایک تو احتشام صاحب اور دوسرے مشہور فلم ڈائریکٹر شوکت حسین۔ ادنیٰ حلقوں میں احتشام صاحب کا اور عام حلقوں میں شوکت حسین کا نام اعظم گڑھ کے بچے بچے کی زبان پر تھا۔ یہ دونوں مقامی ہیرو کی حیثیت رکھتے تھے۔ احتشام صاحب اور شوکت حسین نے 1947 یا 1948 میں ہمارے اسکول کو خطاب کیا تھا۔ احتشام صاحب نے اردو زبان کے بارے میں ایک بہت طویل لیکن واضح اور دل چسپ تقریر کی۔ مجھے ان کے انداز کا اعتماد اور غیر جذباتی اسلوب بہت پسند آیا تھا لیکن خدا معلوم کیوں ان کی تحریریں مجھے کبھی اس درجہ متاثر نہ کر سکیں۔ شوکت حسین نے فلم کی تکنیک پر انتہائی فصیح و بلیغ اردو میں تقریر کی تھی اور دیر تک ہمارے سوالوں کے جواب دیتے رہے تھے۔ ان کی جامہ زنجی، خوب صورتی اور انکسار میرے دل میں گھر کر گئے۔ والد صاحب کو، اور ان کے اثر سے مجھ کو، اچھے اور ہار کی سے ملے ہوئے کپڑوں کا بہت شوق ہے۔ مجھے یاد ہیں کہ والد صاحب نے شوکت حسین کے سوٹ کی بہت تعریف کی تھی تو مجھے احساس ہوا تھا کہ لباس بھی انسان کی شخصیت کا ایک حصہ ہے۔ مولانا آزاد، جواہر لال اور جناح کی جامہ زنجی کے بھی ذکر میں نے والد صاحب ہی سے سنے۔ افسوس ہے کہ ہم لوگوں کا بچپن خاصی عسرت اور نادیب کے ماحول میں گزرا۔ اس لیے اچھے کپڑے پہننے کی خواہش اکثر دل ہی میں رہ جاتی تھی۔ والد صاحب کا خیال تھا کہ بچوں کو مونا جھونا ہی پہننا چاہیے۔ اور اس خیال پر وہ سختی سے کار بند بھی تھے۔ خود انہیں ایک زمانے میں انگریزی لباس کا شوق تھا لیکن میرے بڑے ہوتے ہوتے وہ انگریزی لباس کے مخالف ہو گئے تھے۔ اب جب کہ ان کے مزاج میں کچھ نرمی آگئی ہے۔ میرے چھوٹے بھائی جدید وضع کی پتلونیں اور کوٹ پہنے آزادی سے گھومتے ہیں لیکن میں نے ایم۔ اے۔ کے پہلے کبھی پتلون نہیں پہنی، ناکی ہاتھ نہ ایم۔ اے۔ پاس کر کے سیکھا۔

1946-1947 کے دن سیاسی تحریکوں، آزادی کے نعروں اور جلے جلوس سے گونج رہے تھے۔ ایک بار مولانا حفیظ الرحمن مرحوم کسی جلے میں تقریر کرنے کے لیے تشریف لائے۔ والد صاحب ان کے ہائل پاس ہی بیٹھے تھے۔ ان کے کہنے سے میں نے مولانا کو سلام کیا تو

انہوں نے اس قدر خوب صورت، دل آویز سکرابٹ سے جواب دیا کہ میرا دل پانی ہو گیا۔ مجھے معا احساس ہوا کہ اگر میں نے کسی بڑے مسلم لٹری لیڈر کو سلام کیا ہوتا تو شاید وہ جواب دیتا بھی گوارا نہ کرتا۔ میرا ناہال پکا مسلم لٹری تھا۔ ۱۱ مارچ ۱۹۴۶ کے ایکشن میں مسلم لیگ کے ایم۔ ایل۔ اے۔ بھی ہو گئے تھے۔ ان کے گھر میں بڑے بڑے لیڈروں کا آنا جانا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ ۱۹۴۶-۱۹۴۷ کے گرم رمضان میں ان لوگوں کا دن دہاڑے شربت پینا اور ہم لوگوں کا روزہ دار ہونا مجھے سخت برا لگتا تھا۔

انہیں سو اڑتالیس، دینچاس میں نوں درجہ پاس کر کے میں اور گھر کے سب لوگ والد صاحب کے ساتھ گورکھ پور چلے آئے۔ یہاں کا ماحول اعظم گڑھ سے بہت بڑا تھا۔ اسکول کالج بڑے بڑے اور بہت سے تھے۔ چند مہینوں بعد مجھے احساس ہوا کہ میں خاصا مشہور اور جانا پہچانا شخص ہوں۔ اس وقت تک میں خود کو پورا مرد سمجھنے لگا تھا! تیرہ چودہ سال کی عمر مجھے بہت معلوم ہوتی تھی۔ مجھے یہ جان کر تعجب ہوا کہ لوگ مجھے ”کچھ“ سمجھتے ہیں ورنہ گھر میں تو ایک خاصا فضول اور سکی ٹائپ کا لڑکا سمجھا جاتا تھا۔ اس وقت تک میری تحریری زندگی ایک ماہانہ قلمی رسالہ ”گلستان“ نکالنے تک محدود تھی۔ ”گلستان“ میں میرے اور میری ایک بڑی بہن زہرا کے ”افسانے، مضامین اور منظومات“ بڑے اہتمام سے شائع ہوتے تھے۔ میری بڑی بہن نے باقاعدہ تعلیم نہ پائی اور جلد شادی ہو جانے کی وجہ سے ان کی زندگی کا نقشہ ہی بدل گیا۔ ورنہ ان میں آج کی بہت سی مشہور لکھنے والیوں سے بہتر Sensibility اور اسلوب کا احساس تھا۔ اب وہ عرصے سے پاکستان میں ہیں اور ان کی صورت بھی میرے لیے خواب ہو گئی ہے۔

گورکھ پور پہنچ کر میری توجہ انگریزی کی طرف مائل ہوئی۔ یوں تو والد صاحب کی تربیت و تادیب کے باعث میں اپنی عمر و تعلیم کے لحاظ سے بہت اچھی انگریزی لکھتا اور بولتا تھا (انگریزی، اردو، فارسی کے علاوہ میں بقیہ تمام چیزوں علی الخصوص حساب میں صفر تھا۔) لیکن انگریزی زبان و ادب کے مطالعہ کا مجھ میں کوئی خاص ذوق نہ تھا۔ انگریزی کی سب سے پہلی قابل ذکر کتاب جو میں نے پڑھی وہ جیمز آسٹن کی ”Pride and Prejudice“ تھی۔ زبان کی لطافتوں اور عراکتوں سے ناواقفیت کی بنا پر میں اس کے مزاج اور طنزیہ پہلوؤں سے نا آشنا رہا لیکن اردو ناول نگاروں کی گرم اور حاسن زبان کے مقابلے میں جیمز آسٹن کی شخصیت اور چالاکی سے بھر پور زبان مجھے بہت اچھی لگی۔ انہیں دنوں میں محمد حسن

عسکری کی تحریروں سے واقف ہوا۔ جیسے جو آکس وغیرہ پر ان کے مضامین پڑھ کر میرے ہاتھ کے طوطے اڑ گئے، مجھے احساس ہی نہیں تھا کہ عالمی ادب سے واقفیت کا یہ درجہ اور معیار بھی ممکن ہے۔ کلیم الدین احمد کی دو کتابیں ”اردو تنقید“ اور ”اردو شاعری“ بھی اسی زمانے میں پڑھیں۔ فراق صاحب، آل احمد سرور اور بھٹو گورکھ پوری کے مضامین میں بھی عالمی ادب کے جو حوالے اور جو وسیع فضا ملتی تھی وہ میرے لیے خاصی دل شکن تھی کیوں کہ میں ان کے سامنے خود کو بالکل جاہل اور کم عقل پاتا تھا۔ ہائی اسکول پاس کرنے کے بعد اردو، فارسی چھوٹ گئی تھی اس لیے بھی انگریزی کی طرف رجحان اور بڑھا۔ میرے دوستوں میں اظہار احمد عثمانی غیر معمولی صلاحیت اور بے پناہ مطالعے کا لڑکا تھا۔ آج کل وہ پاکستان میں کسی بڑے مہدے پر ہے۔ ہم دونوں میں ایک طرح کی رقابت رہا کرتی تھی کہ کون کتنا پڑھتا ہے۔ انٹرمیڈیٹ میں ہمارے انگریزی کے استاد غلام مصطفیٰ خاں رشیدی ایک شیریں کلام، دل چسپ اور متحرک شخصیت کے مالک شاعر تھے۔ مجھے بعد میں محسوس ہوا کہ ان کا مطالعہ اس قدر ہمہ گیر نہ تھا جس قدر ہم لوگ تھے لیکن انگریزی اور اردو ادب سے ان کی دلچسپی اصلی تھی۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ وہ اپنے شاگردوں میں ادب کا ذوق اور اس کے لیے Enthusiasm پیدا کرنا جانتے تھے۔ مجھ یاد ہے کہ برنارڈ شا کی موت پر انھوں نے گئی دن تک ہم لوگوں سے برنارڈ شا کے علاوہ کسی اور کی بات ہی نہیں کی۔ رشید صاحب بات بات پر گورکی، ٹلویتزمو پاساں، بالزاک، زولا، ڈکنس، ہارڈی، رسل، بیگل وغیرہ کے حوالے دیتے تھے۔ نظریات کے اعتبار سے وہ ترقی پسند تھے لیکن وہ اچھے ادب کے قائل پہلے تھے، نظریے کے بعد میں۔ ہارڈی کے وہ پرستار تھے۔ انھیں کی دیکھا دیکھی میں نے ہارڈی کے ناول پڑھنا شروع کیے۔ ان دنوں میرے انگریزی مطالعے کی رفتار بہت تیز نہ تھی۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ ہارڈی کے باریک ٹائپ میں چھپے ہوئے چار چار پانچ پانچ سو صفحوں کے ناولوں کو دیکھ کر میرا دل بیٹھ جاتا تھا، لیکن میں مت کر کے شروع کرتا تھا اور جلد ہی یہ دعا کرنے لگتا تھا کہ خدا کرے یہ جلدی سے ختم نہ ہو۔ ایک طرف تو یہ تنہا تھی کہ میں انگریزی کے مطالعے کی رفتار بڑھاؤں اور زیادہ سے زیادہ صفحات ایک گھنٹے میں پڑھ ڈالوں تو دوسرے طرف یہ خواہش کہ کاش یہ کتاب دیر میں ختم ہو۔ ہارڈی، ڈکنس اور ٹلویتز کے تمام ناولوں نے مجھے اس کش مکش میں مبتلا رکھا۔ لی۔ اے۔ ماس کرتے کرتے میں روسی

ناول نگاروں خاص کر واسطگی کا بھی دل واہ ہو گیا تھا۔ اس میں اظہارِ حسی کا بھی دخل تھا کیوں کہ وہ لینن کی کتابیں پڑھ پڑھ کر کیونسٹ اور روس پرست ہو چکا تھا۔ میں اپنے لمبائی پس منظر کی وجہ سے کیونسٹ طرز فکر کا بھی قائل نہ ہو سکا۔ کچھ دنوں جماعت اسلامی کی طرف ضرور میرا رجحان رہا لیکن میری باغیانہ طبیعت اور ادب کو ذریعہٴ اشتہار بنانے سے نفرت کی جبلت نے یہ کمزور دشت بھی زیادہ دن نہ قائم رہنے دیا۔

ہی۔ اے۔ کا امتحان دے کر میں نے گرمی کی چھٹیوں میں فیکسیئر پڑھنا شروع کیا۔ اب تک میں نے فیکسیئر کے صرف دو ڈرامے پڑھے تھے۔ ”جولیس میز“ اور ”بارمویں رات“۔ گرمی کی چٹی ہوئی دو پہروں اور چاندنی چٹکی ہوئی راتوں میں نے لائین کی روشنی میں اس عظیم الشان دنیا کا سفر کیا جو فیکسیئر کے اوراق میں آباد ہے۔ مجھے محسوس ہوا کہ ادب اور زندگی کے بارے میں اب تک جو کچھ میں نے سوجھا سمجھا تھا وہ بالکل سلی، بے رنگ اور بانجھ تھا۔ فیکسیئر نے مجھ کو اس طرح بکلا لیا جس طرح کوئی خواب کسی نئے بچے کو قابو میں کر لیتا ہے۔ ان دنوں سے لے کر آج تک فیکسیئر اور میرے درمیان ایک ایسا ربط قائم ہے جس کا اظہار الفاظ میں نہیں ہو سکا اور جو غالب کے علاوہ کسی اور شاعر کے ساتھ قائم نہیں ہو سکا ہے۔ ایم۔ اے۔ کرنے کے لیے میں اللہ آباد آیا۔ یہاں پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب (جو احتشام صاحب اور محمد حسن عسکری کے بھی محبوب استاد رہے ہیں) اپنی پوری شان و شوکت، رحمت اور تحکم کے ساتھ علمِ ماں تھے۔ دیب صاحب سے میں نے بہت کچھ سیکھا، علی الخصوص یونانی الیہ نگاروں کی عظمت و وقعت اور کولرج کی ہار یک بیٹیاں مجھ پر دیب صاحب کے ذریعہ منکشف ہوئیں۔ دیب صاحب پڑھاتے بہت کم تھے، اس سنی میں کہ وہ مربوط منظم، کتہ کتہ لکچر دینے کے قائل نہ تھے۔ وہ سارا وقت نئے سے نئے خیالات، نئی سے نئی اطلاعات، دور و نزدیک کے ادب میں ہو چکے یا واقع ہوتے ہوئے حالات پر تبصرہ کرتے رہتے۔ وہ شروع کرتے ڈکشنل یا کولرج سے اور ختم کرتے دیوانِ جان صاحب یا حافظ پر۔ دیب صاحب کی تعلیم خاصی قدامت پرست نہ تھی لیکن وہ براکینگھ Provoke بہت کرتے تھے۔ اس وجہ سے ان کے کلاس میں ہر بار کوئی نہ کوئی ایسی بات سننے کو مل جاتی تھی جو بعد میں ایک پورے نظام فکر میں Develop ہو سکتی تھی۔ نظم مقرر اور ڈراما، نثر اور تخلیقی نثر دیر پر بہت سی باتیں جن سے میں نے بعد میں اپنی تنقید میں بہت کام لیا، میں نے دیب صاحب سے سنی یا ان کے



خیالات سے برآمد کیں۔ غالب کو بھی میں نے 1953 میں سنجیدگی سے پڑھا۔ ان کے اسرار مجھ پر ذرا دیر میں کھلے لیکن بالآخر پیری نظر میں غالب اور شیکسپیر کے علاوہ بہت کم رہا۔

بی۔ اے۔ کے زمانے میں مجھے فلسفہ اور نفسیات کا بھی شوق ہوا اگرچہ میں نے یہ مضامین کلاس میں نہیں پڑھے (کلاس میں تو میں جغرافیہ اور اقتصادیات پڑھتا تھا) میں نے رسل کی "مغربی فلسفے کی تاریخ" بی۔ اے۔ کے دنوں میں پڑھی۔ کانت، ہیگل اور الملائون سے جو تھوڑی بہت واقفیت مجھے ہے وہ بیش تر انہیں دونوں کی مرہون منت ہے۔ فردا بھی میں نے بی۔ اے۔ کے زمانے میں ہی پڑھا۔ جہنیاں میں دل چسپی جو فردا کی وجہ سے پیدا ہوئی اب تک باقی ہے۔ میرے بارے میں کہا گیا ہے کہ میرا تنقیدی طریقہ کار منطقی اثبات پرستوں کا سا ہے۔ بعض لوگوں نے مجھ میں اور رسل میں مشابہت بھی ڈھونڈی ہے۔ ایمان کی بات یہ ہے کہ میں ان مشابہتوں سے بالکل بے خبر ہوں۔ میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ جب میں نے تنقید پڑھنی شروع کی تو انگریزی اور اردو کی بہت سی تنقید مجھے خاصی ناقص، قسیم زدہ، غیر قطعی اور سطحی معلوم ہوئی۔ مجھے کولریج، رچرڈس، اور ایک حد تک ایٹ، تنقید نگاروں کے بادشاہ نظر آئے۔ میں نے یہ کوشش کی کہ ان کے طریق کار اور طرز استدلال کو اردو میں اپناؤں۔ بہت دنوں بعد حالی کی عظمت مجھ پر منکشف ہوئی۔ میں نے دیکھا کہ ان کے یہاں بھی ادب کے بنیادی اصولوں سے گہری دل چسپی ہے۔ مجھے یہ محسوس ہوا کہ اصل الاصول پر تنقید کے اعتبار سے حالی سے بڑا نقاد ہمارے یہاں نہیں ہوا اور ہم میں سے کوئی بھی ان کے اثر سے آزاد نہیں۔ بہر حال اردو تنقید میں بہت سے نظریات، بہت سے طریق کار جن کے بارے میں بلا کسی تعلق کے کہہ سکتا ہوں کہ میں نے عام کیے، اور جن کو شروع میں بہت شے کی نظر سے دیکھا گیا، میری نظر میں بالکل بنیادی، بلکہ مہادیاتی حیثیت رکھتے تھے اور انہیں واضح کر کے میں نے اپنی دانست میں کوئی بہت بڑا تیر نہیں مارا تھا۔ دراصل مکی برس تک اردو ادب سے تقریباً الگ رہنے کی وجہ سے مجھے بالکل احساس نہیں تھا کہ ادب کی جس خالص بلوہی حیثیت کی طرف میں لوگوں کو متوجہ کر رہا ہوں، لوگ اسے بالکل بھول چکے ہیں، اور ادب کو بلوہی دستاویز سمجھ کر اس کی جس گہرے مطالعے کی میں دعوت دے رہا ہوں وہ تنقیدی نعروں اور سیاسی قارمولوں کی تنگ فضا میں دم توڑ چکا ہے۔

ترقی پسند ادیبوں کا مطالعہ میں نے یہ سمجھ کر بھی نہیں کیا کہ ان کی تحریروں کے پیچھے

کوئی ایسے معاملے یا نظریات بھی ہیں جن پر ضرب پڑے گی تو بہت سے لوگوں کو برا معلوم ہوگا۔ میرا خیال تھا کہ ادب کے عمل میں کئی گھر ہیں اور ہر گھر میں طرح طرح کے لوگ امن و آشتی سے رہتے ہیں۔ یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں ہے کہ آپ کے گھر کی دیوار ذرا اونچائی یا نیچی ہے۔ ادب میں مصلحتوں، پارٹی بندی، دوست نوازی اور دشمن کشی کا کس قدر دور دورہ ہے، یہ مجھ پر اس وقت بھی واضح نہ ہوا جب میری تحریریں مختلف پڑچوں سے واپس آئیں اور جب مدبران کرام نے مجھ کو جواب بھی لکھا اپنی شان کے سنائی سمجھا۔ 1955 کے آس پاس میں نے غالب پر چند مضامین لکھے جن میں تقریباً ان تمام خیالات کا Nucleus موجود ہے جن کا اظہار 1969 اور 1970 میں کیا گیا، لیکن میں انہیں کہیں بھی نہ چھپوا سکا۔ ایک مقتدر رسالے نے ایک مضمون کوئی سال بھر بعد یہ کہہ کر واپس کیا کہ انھوں نے اس کے لیے اب تک مباحث نہ نکل سکی۔ میں ہمیشہ یہ سمجھتا رہا کہ میری تحریریں ابھی بہت کمزور ہیں یا ان میں وہ باتیں ہیں جو دوسرے بھی کہہ چکے ہیں۔ اس لیے یہ شائع نہیں ہو سکتیں۔ سربراہ دورہ پڑچوں میں صرف ایک سلیمان ادیب کے ”صبا“ نے مجھ پر دست توجہ رکھا۔ کئی سال بعد یہ حقیقت مجھ پر منکشف ہوئی کہ میرے مضامین اور نظموں کے شائع نہ ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ان میں کسی سیاسی یا ادبی گردپ کے نظریات کی تشبیہ نہ تھی۔ ایسے لوگوں کی تعریف نہ تھی جو مدبران محترم کے دوست ہوں۔ ایسوں کی تنقیص نہ تھی جو ان کے دشمن ہوں۔ جب ”شب خون“ میں میرے مضامین اور تبصرے چھپنا شروع ہوئے اور لوگوں نے داد دینا شروع کی تو میں سمجھا تھا کہ میری محنت لٹکانے لگ رہی ہے لیکن بعد میں جب ایسے مضامین اور تبصرے چھپے جن میں بعض داد دینے والوں پر ضرب پڑتی تھی تو داد فریاد میں اور پھر لعن طعن میں بدل گئی۔ میری یہ کمزوری کہ میں ہر شخص کو دوست سمجھتا ہوں تاوقتیکہ وہ دشمن نہ ثابت ہو جائے، اور اپنے مخالفوں کو بھی آزادی اظہار کا حق دیتا ہوں، میرے حق میں اس قدر زہریلی ثابت ہوئی کہ ان لوگوں نے، جو میری تنقیدوں سے ناخوش ہوئے، یا جن کی توقعات مجھ سے پوری نہ ہوئیں، مجھ پر دوست نوازی اور پارٹی بندی کا الزام آزادی سے رکھا اور اس کے لیے انھوں نے ”شب خون“ ہی کے صفحات کو استعمال کیا۔ جب تک میری تنقید سے ان کی امیدیں وابستہ تھیں، میں تنقیدی جرأت کا بیجا جاگتا نمونہ تھا۔ لیکن جب وہ مجھ سے مایوس ہوئے تو میں جاہل ہی نہیں، بددیانت بھی ٹھہرا۔ جاہالت کا الزام مجھے منظور ہے لیکن میری بددیانتی

صرف اتنی ہے کہ میں نے ترقی پسند ادیبوں اور جدید ادیبوں اور قدیم ادیبوں پر جو بھی لکھا یا نہیں لکھا وہ صرف اپنے معتقدات اور نظریات کی روشنی میں، کسی کے کہنے سننے سے نہیں۔ میرے نظریات کو مہلک، مآخوذ، رجعت پرست، انتہائی غیر رسمی، انقلابی حد تک نئے، گم راہ کن، نئی روشنی سے بھر پور، سب کچھ کہا گیا ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ مستقبل میرے بارے میں کیا فیصلہ کرے گا۔ ماضی یہ ہے کہ میرا ایک مضمون سن کر سارے عہد کے سب سے بڑے ترقی پسند خاندان نے کہا کہ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک کڑکی کھل گئی ہے اور تازہ ہوا کا جھونکا اندر آ گیا ہے۔ حال یہ ہے کہ ایک صاحب نے، جو جدید نقاد ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں، مجھ کو لکھا کہ آپ کی تنقیدوں میں سب سے بڑی کمی یہ ہے کہ آپ غیر جانب دار نہیں ہیں اور ایک ترقی پسند مدیہ نے مجھے ادب کے بچی خاں کا لقب عطا کیا ہے۔ (خدا کا شکر ہے کہ یہ خطاب آغا صاحب کے زوال سے پہلے بخشا گیا تھا۔ ممکن ہے مدیر موصوف کو الفا ہوا ہو کہ آغا صاحب کا آفتاب لب ہام ہے، اور اسی طرح فاروقی صاحب بھی دن ڈھلے چھپ جائیں گے) ایک پاکستانی مسلم نے جو عرصہ سے نقاد بننے کی کوشش میں ہیں اور اس چکر میں اپنا نام بھی بدل چکے ہیں، مجھے جلد باز خاندان کہا ہے۔ میرا دل تو یہی چاہتا ہے کہ میں محمد حسن عسکری کی اس بات پر ایمان لے آؤں (یہ بات 1969 کی ہے) کہ اب لوگ تمہارا اور حالی کا نام ایک ساتھ لیتے ہیں لیکن میرا دماغ مجھے سمجھاتا رہتا ہے کہ میاں یہ سب وقتی باتیں ہیں کل کو نہ تم ہو گے نہ یہ ننھے سنے ادیبوں کی رقابتیں اور رنجشیں، اور اپنی تعریف میں خود مضمون لکھ کر دوسروں کے نام سے چھپوانے کی کوششیں۔ اس وقت لوگ جسے یاد رکھیں گے، وہی خاندان ہوگا، وہی شاعر۔ تم کیا اور تمہاری چار دن کی زندگی کیا۔ اس مند درویش صفت نے کیا خوب کہا ہے:

ہر یک چہرے کیے در آید کہ منم با نعمت و با ایم در آید کہ منم
چوں کارک او نظام گیرد روزے تا کہ اجل از آئیں بر آید کہ منم

اپنے ہم معصروں اور تقریباً ہم عمروں میں بھی مجھے وہی لوگ زیادہ اچھے لگے جن کے لیے ادب سازشوں کا کھیل نہیں، بلکہ زندگی سے بھی ماورا ایک حقیقت ہے۔ اگر یہ گروپ بندی ہے تو میں ایسے گروپ کا فرد ہونا خوش قسمتی سمجھتا ہوں۔

لیکن یہ حقیقت ہے کہ میرے گروپ میں صرف دو رکن ہیں۔ میں اور میری بیوی جیلہ۔ جیلہ سے شادی ہم دونوں کے لیے ایک ایسا سفر تھی جس کا انجام دوست دشمن کسی کی نظر میں بخیر نہ تھا۔ لیکن یہ بتل اس شان سے منظر چڑھی کہ ایک باہرگ و شر درخت بن گئی۔ کوئی شبہ نہیں کہ میں نے اب تک جو کچھ بھی قائل ذکر کام کیا ہے، اس کی بنیادی وجہ یہ رہی ہے کہ میں نے خود کو ان کے سامنے ثابت کرنا چاہا تھا، یہ بتانا چاہا ہے کہ دیکھوں مجھ میں لگرو اعتبار کی کس قدر صلاحیتیں ہیں، تم نے مجھ سے شادی کر کے غلطی نہیں کی ہے۔ جیلہ کو مجھ پر اعتماد نہ ہوتا تو میں بھی مقامی مشاعروں میں شرکت کر کے اگلے دن کے مقامی اخبار میں اپنا نام دیکھ کر خوش ہوتا اور اس کے تراشے حفاظت سے اپنی بیاض میں رکھ لیتا۔ جیلہ کو اچے گروپ میں شامل کر کے ہی میں بیدل کی زبان میں یہ کہہ سکا۔

ہر طرف نظر کر دیم، ہم بہ خود سفر کر دیم اے محبتا حیرانی این چہ سہ کرانی ہاست تو یہ ہے محمد ظلیل الرحمن فاروقی کے سب سے بڑے بیٹے کا مدعہ اعمال۔ مجھ میں اس قدر تکی تو شاید نہیں ہے جتنی اس مضمون سے ظاہر ہوتی ہے لیکن ہم عصر دنیا میں معنویت اور دیانت داری کے فقدان پر رنجیدگی ضرور ہے۔

کس طرح خانہ گروہوں کی بنا ہو دلچسپ معنی اس بیت کے ایک ہم ہیں سو آورد کے ساتھ (سودا)

(یہ مضمون والد ماجد کی زندگی میں لکھا گیا تھا۔ 13 فروری 1972 کی سہ پہر کو ظہر کی نماز پڑھ کر انھوں نے جان جاں آفریں کے سپرد کر دی۔ وہ اخیر دقت تک بالکل ہوش و حواس میں رہے۔

”غبار کارواں“ لکھنے کی فرمائش ادارہ ”آج کل“ کی طرف سے ایک عرصہ ہوا آئی تھی۔ شاید جون 1971 تھا۔ اگر میں اس سے پہلے ہی لکھ لیتا تو والد مرحوم اسے چھپا ہوا دیکھ لیتے۔ انھیں اس کا بہت اشتیاق تھا اور وہ اسے جلد لکھ ڈالنے کی ہدایت بھی مجھے کرتے رہتے تھے۔ یہ میری کم بختی تھی کہ میں غافل رہا۔ آخر کار موت انھیں میرے ہی کاندھوں پر رکھوا کر اٹھالے گئی۔ بس اتنی خوشی ہے کہ مدیر ”آج کل“ کو بھیجے سے پہلے یہ مضمون میں نے انھیں دکھا دیا

تھا۔ انھوں نے فرمایا کہ تم نے بہت ساری باتیں لکھ ڈالیں لیکن اپنی تاریخ پیدائش کہیں نہ لکھی، وہ بھی لکھ دیجئے تو لوگوں کو معلوم ہو جاتا کہ تم نے نو عمری میں ہی اتنا کچھ کر ڈالا۔ میری عمر چھتیس سال ہے لیکن ان کی محبت بھری نگاہ مجھے نو عمر ہی سمجھتی تھی۔ اللہ ان کے درجات بلند کرے۔ ان کی اس واحد وصیت کی تعمیل عرض کر رہا ہوں کہ میں 30 ستمبر 1935 کو اس ننھوں دنیا میں آیا تھا جواب ان سے خالی ہے ۔

بھیل اتنا بڑا ہے کیوں یاں تو یار اگلے گئے کہاں تک سوچ

(1972)

شعر، غیر شعر اور نثر

آل احمد سرور اور
محمد حسن عسکری
کے لیے

در کتب نیاز چہ حرف و کدام صوت
چوں نامہ مجده البیت کہ جر جانوشته ایم
(بیدل)

نئی شاعری کی بنیاد ڈالنے کے لیے جس طرح یہ ضروری ہے کہ جہاں تک ممکن ہو
 نئے اس کے عہدہ نمونے پبلک میں شائع کیے جائیں، اسی طرح یہ بھی ضروری ہے
 کہ شعر کی حقیقت اور شاعر بننے کے لیے جو شرطیں درکار ہیں ان کو کسی قدر تفصیل
 کے ساتھ جان کیا جائے۔

حال (مقدمہ شعر و شاعری)

کیا شاعری کی پہچان ممکن ہے؟ اگر ہاں، تو کیا اچھی اور بری شاعری کو الگ الگ
 پہچانا ممکن ہے؟ اگر ہاں، تو پہچاننے کے یہ طریقے معروضی ہیں یا موضوعی؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے
 کہ کچھ ایسے معیار، ایسی نشانیوں، ایسے خواص مقرر کیے جائیں یا دریافت کیے جائیں جن کے
 بارے میں یہ کہا جاسکے کہ اگر یہ کسی تحریر میں موجود ہیں تو وہ اچھی شاعری ہے، یا اچھی
 شاعری نہ سہی، شاعری تو ہے؟ یا اس سوال کو ہوں پیش کیا جائے: کیا نثر کی پہچان ممکن ہے؟
 کیوں کہ اگر ہم نثر کو پہچانا سیکھ لیں تو یہ کہہ سکیں گے کہ جس تحریر میں نثر کی خصوصیات نہ
 ہوں گی، اقلب یہ ہے کہ وہ شعر ہوگی۔ لیکن پھر یہ بھی فرض کرنا پڑے گا کہ شعر اور نثر الگ
 الگ خاص و خصائص رکھتے ہیں اور ایک، دوسرے کو خارج کر دیتا ہے۔ تو کیا ہم یہ فرض کر
 سکتے ہیں؟ یا ہمیں یہ کہنا ہوگا کہ شعر اور نثر کے درمیان بال برابر حد فاصل ہے جو اکثر نظر
 انداز بھی ہو جاتی ہے، یا ایسی بھی منزلیں ہیں جہاں نثر اور شعر کا اوقاف ہو جاتا ہے؟ پھر یہ بھی
 سوال اٹھے گا کہ نثر سے ہماری مراد حقیقی نثر ہے (یعنی جس طرح کی نثر کا تصور افسانے یا
 ناول، ڈرامے سے منسلک ہے) یا محض نثر، (یعنی ایسی نثر جس کا تصور تنقید، سائنسی اظہار

تاریخ وغیرہ سے منسلک ہے؟

اجنے سارے سوالات اٹھانے کے بعد آپ کو مزید الجھن سے بچانے کے لیے کچھ توضیحی مفروضات یا مسلمات کا بیان بھی ضروری ہے، تاکہ حوالہ میں آسانی ہو سکے۔ پہلا مفروضہ یہ ہے کہ بہت سوئی تفریق کے طور پر ہر وہ تحریر شعر ہے جو موزوں ہے، اور ہر وہ تحریر نثر ہے جو ناموزوں ہے۔ موزوں سے میری مراد وہ تحریر ہے جس میں کسی وزن کا باقاعدہ التزام پایا جائے، یعنی ایسا التزام جو دہرائے جانے سے عبارت ہو اور ناموزوں وہ تحریر ہے جس میں وزن کا باقاعدہ التزام نہ ہو۔ اگرچہ یہ ممکن ہے کسی ناموزوں تحریر میں اکا دکا فقرے یا بہت سے فقرے کسی باقاعدہ وزن پر پورے اترتے ہوں، لیکن جب تک یہ باقاعدہ وزن یا باقاعدہ اوزان دہرائے نہ جائیں گے یا ان میں ایسی ہم آہنگی نہ ہوگی جو دہرائے جانے کا بدل ہو سکے، تحریر ناموزوں رہے گی اور نثر کہلائے گی۔ یہ قضیہ اتنا واضح ہے کہ اسے مثالوں کی ضرورت نہیں لیکن پھر بھی اتمام حجت کے لیے یہ تحریریں پیش خدمت ہیں۔

(1) میں گھر گیا تو میں نے دیکھا کہ میرے بچے سارے گھر میں لوم چاتے پھر رہے ہیں۔

(2) ہا دل جو گھرے ہیں قرپے قرپے پر اٹھ کر آتے ہیں بکروں سے اٹھو
گھر گھر پہ پڑے ہیں ابر اسود کے پڑے دیکھو دیکھو اڑے ہیں کیا کالے پر
کلی عبارت میں مندرجہ ذیل اوزان موجود ہیں جن کی وجہ سے تحریر کے یہ ٹکڑے الگ الگ موزونیت کے حامل ہیں:

مستعلن	میں گھر گیا
فعل فاعل فعل فاعل	تو میں نے دیکھا کہ میرے بچے
فاعلاتن	سارے گھر میں
فعل فاعل	اور ہم چاتے
فاعلاتن	پھر رہے ہیں

چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی علاحدہ موزونیت نے اس تحریر کو ایک ڈھیلا ڈھالا آہنگ تو بخش دیا ہے، لیکن تکرار یا التزام کی شرط پوری نہ ہونے کی وجہ سے میں اسے نثر کہوں گا۔

دوسری تحریر ایک خود ساختہ فی الہد یہ ربائی ہے، اس کی معنویت سے قطع نظر کیجیے، یہ ملاحظہ کیجیے کہ چار مصرعوں میں چار الگ الگ اوزان استعمال ہوئے ہیں جن کی تفصیل حسب ذیل ہے:

(1) مفعول مفاعیلین مفعولن فاع (2) مفعولن مفعولن مفعولن فاع (3) مفعول مفاعیلین مفاعیل فاعل (4) مفعولن فاعلین مفاعیلین فاع

ظاہر ہے کہ یہ اوزان ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں اور ان میں بھی عدم تکرار کی ہی کیفیت ہے جو عبارت نمبر ایک میں تھی۔ لیکن چوں کہ ان میں ایسی ہم آہنگی ہے جو التزام یا تکرار کا بدل ہو سکتی ہے اس لیے میں اس تحریر کو شعر کہوں گا ویسے بھی یہ بات ظاہر ہے کہ محولہ بالا ربائی میں جو صورت حال ہے وہ استثنائی ہے، عام طور پر شعر میں ایک ہی وزن کو دہرایا جاتا ہے۔ بہر حال، سب سے مستحکم اور سمجھنے کے لیے سب سے کار آمد تفریق یہ ہے کہ کلام موزوں شعر ہے اور کلام ناموزوں نثر ہے۔ ہماری ساری مشکلیں بھی اسی تفریق سے پیدا ہوتی ہیں لیکن اسے ذہن میں رکھنا بھی ضروری ہے۔ ورنہ ہمیں بہت سی مشکلیں کے بارے میں یہ کہنا پڑے گا کہ ان میں اتنے فی صدی اشعار، اشعار نہیں ہیں اگرچہ موزوں ہیں، پھر ادب کے طالب علموں، بچوں، عام لوگوں کو بڑی دقت کا سامنا ہوگا جب ہم انہیں یہ سمجھائیں گے کہ دیکھیے فلاں تحریر ناموزوں ہے لیکن شعر ہے اس لیے شعر کے نصاب میں داخل ہے، آپ بھی اسے شعر کہیے، اور فلاں تحریر کے فلاں حصے موزوں ہوتے ہوئے بھی شعر نہیں ہیں اس لیے نثر کے نصاب میں داخل ہیں، آپ بھی اسے نثر کہیے، اور بقیہ حصے موزوں بھی ہیں اور شعر بھی ہیں اس لیے انہیں نظم کے نصاب میں رکھا گیا ہے۔ اس طرح رسالوں، کتابوں، نصابوں، عام بول چال میں نثر و شعر کی تفریق ہی ختم ہو جائے گی۔ اس کے نتیجے میں جو افراتفری پھیلے گی اس کا اعازہ کیا جاسکتا ہے۔

یہ مسئلہ اس طرح بھی نہیں حل ہو سکتا (جیسا کہ بعض لوگوں نے کوشش کی ہے) کہ جس کلام موزوں میں شعر کے خواص نہ ہوں اسے شعر نہ کہہ کر نظم کہا جائے۔ کیوں کہ کسی ایک شعر یا ایک مختصر نظم کے بارے میں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نظم ہے اگرچہ شعر نہیں ہے۔ لیکن کسی بھی طویل منظومے، مثلاً قصیدے، یا مثنوی میں پھر وہی مشکل پڑے گی۔ ہمیں کہنا پڑے گا کہ اس میں فلاں حصہ صرف نظم ہے، شعر نہیں ہے، اور فلاں حصہ شعر بھی ہے۔ لہذا

عام بول چال میں تفریق کے لیے موزوں اور ناموزوں کی شرط لگانا لازمی ہو جاتا ہے۔
لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ تنقیدی بول چال کے لیے یہ تفریق بالکل بے معنی ہے، کیوں
کہ پھر تو:

بہنئی ایک بڑا شہر ہے دوستو دلی بھی ایک بڑا شہر ہے دوستو
اور مخلصیں ہم کرے ہے مجھف باز خیال ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بت خانہ ہم

میں فرق کیوں کر کیا جائے گا؟ اس لیے میں نے سوال یہاں سے شروع کیا ہے: کیا شاعری
کی پہچان ممکن ہے؟ یعنی موٹی تفریق کے طور پر تو ہم نے مان لیا کہ موزوں کلام شعر ہوتا
ہے، لیکن اس شعر کا یہ حیثیت شاعری کے کیا درجہ ہے، یہ الگ بحث ہے، اور یہی اصل بحث
ہے۔ یعنی یہ تو ہم نے مان لیا کہ انٹوں کے بجائے بچے پیدا کرنے والا، بچوں کو دودھ پلانے
والا، قوت گویائی رکھنے والا، زیادہ تر بے بالوں والا جانور انسان ہوتا ہے، لیکن اس انسان میں
انسانیت کتنی ہے، اہمے غیرے، تقویٰ خیرے اور اکبر اعظم میں کیا فرق ہے، کون سی خصوصیات
اکبر اعظم کو یہ حیثیت انسان ممتاز کرتی ہیں۔ یہ الگ بحث ہے، اور یہی اصل بحث ہے۔

دوسرا مفروضہ (پہلا تو یہ ہے کہ موزوں کلام شعر ہوتا ہے) چند پرانے مفروضوں کو رد
کرتا ہے۔ قدیم مشرقی تنقید میں شعر کی تعریف یوں کی گئی تھی کہ موزوں ہو۔ بامعنی ہو اور بالا
امرادہ کہا گیا ہو۔ موزونیت تو ٹھیک ہے، لیکن بامعنی ہونا ایک بے معنی شرط ہے، جب تک کہ با
معنویت کو چند شعری رسوم یعنی Conventions کا پابند نہ بنایا جائے۔ مثلاً:

دشنہ فزہ جاں سہاں ٹاوک ناز بے پناہ (غالب)
ترے نوکر ترے در پر اسد کو ذبح کرتے ہیں (غالب)
غیر نے ہم کو قتل کیا نے طاقت ہے نے پایا ہے (بہر)

کی طرح کے ہزاروں مصرعے اور نظمیں بے معنی ہیں جب تک ان رسوم کے حوالے سے نہ
پرہی جائیں جن کی حدود میں وہ کلام شاعر نے انھیں لکھا تھا۔ اگر یہ کہا جائے کہ ان مصرعوں
میں الگ الگ الفاظ کا بامعنی ہونا سند نہیں، کیوں کہ بہت سے اشعار ہیں جو یقیناً بے معنی
ہیں لیکن ان کے تمام الفاظ کے معنی سمجھ میں آتے ہیں۔ یہ خود ساختہ مثالیں دیکھیے:

کہد و بخشی نہ ہو باقی ترا دم ہی سلامت ہے نہ لمبا ہے نہ کوتاہ ہے نہ ڈوری ہے کہ آفت ہے
لہذا جب شعر پر با معنی ہونے کی شرط ہوگی تو یہ بھی کہنا پڑے گا کہ شعر کی معنویت کا انحصار
ان شعری رسوم یعنی Conventions پر ہے جن کے حوالے سے اور جن کے سیاق و سباق
میں شعر کہا گیا ہو۔ ہاں اگر بے معنی سے مراد یہ ہے کہ شعر کچھ اس طرح کے خود ساختہ الفاظ
کا مجموعہ ہو جن کے انفرادی معنی بھی نہ ہوں، مثلاً

چوں جن چناں لم لگ لہاں آ لے تیاں رالی دہو

تو کوئی جھگڑا نہیں لے۔ لیکن بالا ارادہ کی شرط ہر طرح نا قابل قبول ہے کیوں کہ (تخلیقی عمل جیسے
بحثوں سے گزرے بغیر) یہ بات مسلم الثبوت ہے کہ لوگوں نے بے ارادہ، بے ساختہ، ارتجالاً
خواب میں یا نیم بے ہوشی کے عالم میں، یا Trance کے عالم میں بھی شعر کہے ہیں۔ علاوہ
ہر میں، کسی شعر کو محض دیکھ کر آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ بے ارادہ کہا گیا ہے کہ بالا ارادہ۔ یہ
معلوم کرنے کے لیے آپ کے پاس کچھ خارجی معلومات بھی ہونا چاہیے کہ یہ شعر، شاعر نے
کس وقت، کس طرح اور کیوں کہا تھا۔ ظاہر ہے کہ ہر غزل یا ہر نظم کے بارے میں یہ
معلومات حاصل نہیں ہو سکتی۔ اور اگر ہو بھی جائے تو طویل نظموں، ڈراموں اور منظموں کا کیا
بے؟ ان کے بارے میں کیسے معلوم ہوگا کہ کون سا مصرع کس طرح کہا گیا تھا؟ اس میں
کسی ایسی چیز کو شرط ٹھہرانا جس کا تعین ہی دشوار ہو، نامناسب اور خلاف عقل ہے۔ اس پر
طرہ یہ کہ یہ شرط اصول شاعری سے علاقہ نہیں رکھتی، بلکہ ایک خارجی بندش ہے۔ اس طرح کی
بندشیں اگر لگائی جائیں تو ایک وقت وہ بھی آ سکتا ہے جب ہم یہ کہیں کہ دی شعر، شعر ہے
جسے گورے آدمی نے کہا ہو۔

۱۔ یہ طوطا رہے کہ خود ساختہ بے معنی مصرع اس وجہ سے بھی بے معنی ہے کہ اکیلا ہے۔ ورنہ اگر یہ کسی نظم
میں آئے تو ممکن ہے کہ سیاق و سباق کی روشنی میں اسے کوئی تمثیلی (Emblematic) یا استعاراتی
Metaphorical یا طعناتی Symbolical معنی بخش دے، جیسے شاہ لیر اور مصرعے کی گفتگو۔ یا اگر
ہر دو نظم یا نظم کا پیش تر حصہ اسی طرح کے الفاظ پر مشتمل ہو تو ممکن ہے کہ شاعر نے ایسے الفاظ کے
ذریعہ کوئی مخصوص آہنگ اور اس آہنگ کے ذریعہ کوئی مخصوص نفسیاتی تاثر خلق کرنا چاہا ہو۔ ویکل
Vachel Lindsay کی مذہبی نظموں کا مطالعہ اس سلسلے میں دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ لیکن
یہ بھی طوطا رہے کہ ایسے الفاظ گھڑنا جو قطعاً بے معنی ہوں، تقریباً ناممکن ہے۔

تیسرا اور آخری مفروضہ یہ ہے کہ شعر کے لیے موضوع کی تخصیص نہیں ہو سکتی۔ یعنی قطعیت کے ساتھ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں موضوعات شاعرانہ ہیں اور فلاں غیر شاعرانہ کیوں کہ اول تو ہزار ہا موضوع ایسے ہیں جو شعر اور نثر دونوں میں مشترک ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ ایسے موضوعات بھی جو صرف شعر سے مختص کہے جاسکتے ہیں، ہزاروں کی تعداد میں ہیں۔ پھر ان میں روز بروز اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے۔ اس لیے موضوعات شعر کی کسی جامع فہرست کی ترحیب ناممکن ہے۔ لہذا شعر کو پرکھنے اور اس میں ”شاعری“ کے عنصر کو پہچاننے اور الگ کرنے کے لیے موضوع کی قید نہیں لگائی جاسکتی۔ یعنی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں شعر میں شاعری نہیں ہے، کیوں کہ اس کا موضوع غیر شاعرانہ ہے۔ اس طرح شعر کی پہچان یا تعریف یا تنقیص جو بھی ہو سکتی ہے صرف فن شعر کے حوالے سے ہو سکتی ہے۔ اہم ترین موضوع پر بھی کہا ہوا شعر شاعری سے عاری ہو سکتا ہے اور پوچھ ترین موضوع پر کہا ہوا شعر اعلیٰ درجے کا بھی ہو سکتا ہے۔ کیوں کہ شعر کو پرکھنے کا پیمانہ شاعری ہے، کوئی شے دیگر نہیں۔ شاعری کا جو کچھ بھی موضوع ہے اس کے الفاظ میں بند ہے، الفاظ جو یہ قول پاسترناک ”حسن اور معنی کا وطن اور گھر“ ہوتے ہیں۔

ان مفروضوں کے بعد دو مسائل اور ہیں جو شروع میں اٹھائے ہوئے سوالوں سے متعلق ہیں۔ اول تو یہ کہ ہم صرف انہیں خواص یا نشانوں کو شعر کی نشانیاں ٹھہرا سکتے ہیں جو نثر اور شعر میں مشترک نہیں ہیں۔ انجائی اسل سطح پر تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ شعر میں الفاظ خوب صورت طریقے سے استعمال کیے جاتے ہیں۔ اس پہچان میں پہلی قیادت تو یہ ہے کہ خوب صورت کی تعریف کیا ہو، اور دوسری یہ کہ چوں کہ نثر میں بھی الفاظ عام سطح سے زیادہ خوب صورت، بامعنی اور منظم استعمال ہوتے ہیں، اس لیے شعر کا وصف ذاتی کیا ہوا؟ اگر ذرا اور چھیدہ بات کہی جائے کہ شعر جس طرح کا علم بخشا ہے اس طرح کا علم نثر سے نہیں حاصل ہو سکتا۔ تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس علم کی تخصیص اور پہچان کیسے ہو؟ اور شعر کون سے ایسے وسائل استعمال کرتا ہے جن کے ذریعہ وہ اس علم تک ہماری رسائی کرتا ہے جو نثر سے نہیں نہیں ملتا؟ لہذا وہ نشانیاں جو نثر اور شعر میں مشترک ہیں، ان کو پہچاننے سے ہمارا مسئلہ حل نہیں ہوتا اور نہ ان نشانوں کا ذکر کرنے سے ہماری مشکل آسان ہوتی ہے جن کو اول تو پہچاننا مشکل ہے اور اگر پہچان بھی لیا جائے تو یہ اتنا مشکل ہے کہ شعر کی ان تک رسائی کیوں

کر ہوئی۔ ہمیں تو ان نشانیوں کی تلاش ہے جو صرف شعر میں پائی جاتی ہیں، یا اگر نثر میں پائی بھی جاتی ہیں تو انہی معلوم ہوتی ہیں، یا پھر وہ کم کم پائی جاتی ہیں۔ ظاہر ہے یہاں بھی ہمارا تیسرا مفروضہ سامنے آتا ہے کہ شعر کے پیدا کردہ تاثر یا جذباتی رد عمل کی اقداری Qualitative یا مقداری Quantitative قدر کو شعر کی پہچان نہیں بنایا جاسکتا۔ مثلاً کوئی شعر بے ثباتی دنیا کا تذکرہ کر کے ہمیں متاثر کرتا ہے، یا کوئی نظم انسان کی لاچاری کا ذکر کر کے ہمیں متاثر کرتی ہے۔ جذباتی تاثر پیدا کرنے کی یہ قوت جو شعر میں پائی جاتی ہے، اسسانی ترتیب کے مطالعہ میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتی جسے ہم شعر کہتے ہیں۔ کیوں کہ یہ قوت تو کسی افسانے، ناول یا ڈرامے میں بھی ہو سکتی ہے۔ ممکن ہے کہ اس قوت کا ذکر اور اس سے متاثر ہونے کی صلاحیت، شعر کا لطف اٹھانے میں ہماری معاون ہو، لیکن شعر کو پہچاننے میں ہماری معاون نہیں ہو سکتی۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ جوں کہ فلاں سانی ترتیب ہمارے اندر جذباتی تاثر پیدا کرتی ہے اس لیے وہ شعر ہے کیوں کہ یہ جذباتی تاثر تو کئی طرح کی تحریروں سے پیدا ہو سکتا ہے، اس کے لیے شعر کی قید نہیں ہے۔ اگر شعر میں کوئی ایسی شے نہیں ہے جو اسے نثر سے ممتاز کر سکے، موائے باقاعدہ وزن کے، تو نسل آدم کے کسی نہ کسی موقع پر تو پہنچتی کہ شعر گفتن چہ ضرور بود؟ اور پھر شعر کی پراسرار قوتوں اور اتھاہ گہرائیوں کو چھاننے کھگانے کے لیے اتنی تنقیدی موشگافوں کی کیا ضرورت تھی؟ بس یہی کہہ دیتے کہ شعر وہی ہے جو نثر ہے۔ وہی فن ہے لیکن یاں ڈراما سا نچے میں ڈھلتا ہے۔ اللہ اللہ خیر سلا۔

لیکن ظاہر ہے کہ ایسا نہیں۔ مہینا شعر میں ایسے خصائص ہیں جو نثر میں نہیں پائے جاتے۔ اور اگر شعر کی تعریف یا تحسین ان اصطلاحوں کے ذریعہ کی جاتی ہے یا کی جائے جن کا اطلاق نثر پر بھی ہو سکتا ہے، تو یہ تنقید کی کم زوری ہے۔ اب اسے کیا کیجیے کہ نہ صرف اردو تنقید، بلکہ پیش تر تنقید، شعر کے گرد طواف تو کرتی رہی ہے، لیکن اسے چھوٹے، ٹٹولے اور اس کے جسم کے خطوط کی حد بندی اور پیمائش کرنے سے ڈرتی رہی ہے۔ آخر تھک ہار کر یہ بھی کہہ دیا گیا کہ ساری تشریح و تجزیہ کے بعد جو چیز بچ رہے وہ شعر ہے۔ اور اے سخن بھی ہے اک بات کا مفروضہ مشرق و مغرب دونوں میں عام رہا ہے۔ یہ درست ہے کہ انہجائی مابعد الطبیعیاتی سطح پر شعر کی معنویت اور حسن کا تجزیہ یا اس کے بارے میں کوئی کلیہ طرازی ممکن نہیں، کیوں کہ ہر شخص کے لیے شعر اپنا الگ وجود، الگ معنویت اور اہمیت رکھتا ہے۔ ہم

دراصل میرا غالب کا نہیں بلکہ اپنا شعر پڑھتے ہیں، جس طرح جانسن نے کہا تھا کہ شعر میں بہت ساری موسیقی ایسی ہوتی ہے جسے ہم اور صرف ہم غفلت کرتے ہیں۔ لیکن ایک عمومی سطح پر الہام و تفہیم کے لیے، اور شعر کے طالب علم کو تقدیر شعر کی (کم سے کم) وسطی منزل تک پہنچانے کے لیے یقیناً ایسی نشانیاں ڈھونڈی جاسکتی ہیں جو شعر میں شاعری کے عنصر کو پہچاننے میں مدد دے سکیں اور ہمیں یہ بتا سکیں کہ کون سا شعر شاعری ہے اور کون سا نہیں۔ یقیناً یہ دوسرا مسئلہ بھی اہم ہے کہ اگر ہم شعر کی پہچان ایسی وضع کریں یا مرتب کریں جو موضوعی ہو تو ساری محنت بے کار ہے۔ کیوں کہ جس طرح ایسی پہچان فضول ہے جو نثر اور شعر میں مشترک ہو، اسی طرح ایسی پہچان بھی لا حاصل ہے جسے دیکھنے کے لیے ہمیں موضوعی معیار یا نقطہ نظر کو کام میں لانا پڑے۔ موضوعی طرز فکر کے خطرات کی وضاحت چندوں ضروری نہیں۔ چوں کہ موضوعی منطق ہر فرد کے اہلکار سے بدلتی رہتی ہے، اس لیے میں ممکن ہے کہ میں کسی چیز کو شعر میں ”شاعری“ کا نام دوں اور دلیل یہ دوں کہ میں ایسا محسوس کرتا ہوں تو جواب یہ ملے کہ آپ محسوس کرتے ہوں گے، ہم تو نہیں کرتے۔ اگر میں یہ کہوں کہ غالب کا یہ شعر ۔

مظاہر برہم کرے ہے غنجد باز خیال ہیں دلق گردانی نیرنگ یک بت غامد ہم

اس لیے خوب صورت ہے یا شاعری ہے کہ اس کا آہنگ بہت دل فریب ہے تو جواب یہ ہو سکتا ہے کہ ہم تو اس کے آہنگ میں کوئی دل فریبی نہیں دیکھتے۔ آپ دکھائیے، کہاں ہے۔ اگر میں جواب میں کہوں کہ اس شعر میں جو خیال نظم ہوا ہے اس کو انتہائی مناسب آہنگ مل گیا ہے، یہی اس کا حسن ہے۔ تو جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ ہمیں تو یہ آہنگ اس خیال کے لیے قطعاً نامناسب معلوم ہوتا ہے، اور اگر یہ فرض حال ایسا ہو بھی، تو یہ آہنگ مندرجہ ذیل شعر میں اتنا مناسب کیوں نہیں ہے جب کہ بحر ایک ہی ہے بلکہ ردیف و قافیہ بھی ایک ہے:

ہم گئے تھے شہر دلی ہم کو اک لڑکی ملی دیکھتے ہی اس کو فوراً ہو گئے دیوانہ ہم

اب اگر میں یہ کہوں کہ بحر اور ردیف و قافیہ تو ایک ہے، لیکن اس شعر میں جو خیال نظم کیا گیا ہے وہ مضحک ہے، اس وجہ سے آہنگ مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ آپ جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ اولاً تو ہمیں یہ خیال مضحک نہیں معلوم ہوتا لیکن اگر مضحک خیال کے لیے یہ آہنگ

ناموزوں ہے تو اس شعر کے بارے میں کیا خیال ہے:

اپنی غفلت کی یہی حالت اگر قائم رہی آئیں گے خصال کامل سے کفن جاہان سے
یہاں آہنگ تناسب کیوں محسوس ہوتا ہے؟ اب میں جواب میں کہہ سکتا ہوں، مجھے تو نہیں
محسوس ہوتا۔ اس پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اچھا یہ بتائیے کہ مندرجہ ذیل آہنگ سنجیدہ ہے کہ
مضحک:

قاعلاتن قاعلاتن قاعلاتن قاعلاتن قاعلاتن قاعلاتن قاعلاتن قاعلاتن قاعلاتن قاعلاتن

میں اگر یہ کہوں کہ نہ سنجیدہ ہے نہ مضحک بلکہ بے معنی ہے۔ تو سوال ہو سکتا ہے کہ پھر اقبال
کے شعر کے لیے نامناسب کیوں ہوا؟ وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح ہمارا آپ کا جھگڑا تاقیامت چلا
رہے گا، کبھی کوئی فیصلہ نہ ہو پائے گا۔ بہت سے سنجیدہ اور معتبر نقادوں نے تو یہی کہہ کر بحث
بند کر دی ہے کہ اگر آپ میں شعر شناسی کا ملکہ نہیں ہے تو ہم کیا کر سکتے ہیں۔ چنانچہ پرانی
تحمید کے اہم ترین نقاد مسعود حسن رضوی ادیب جو اپنے وقت میں جدید تھے، اور آج بھی ان
کی تحریریں بعض جدید نظریات کی پیش بندی کرتی نظر آتی ہیں، کہتے ہیں:

جن چیزوں سے کلام میں اثر پیدا ہوتا ہے، وہ شعر میں ٹیچہ و ٹیچہ موجود نہیں ہوتیں،
بلکہ وہ سب یا ان میں چند، ترکیبی حالت میں پائی جاتی ہیں۔ ان کی ترکیب سے
شعر میں جو کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اس کا اظہار لفظوں میں بہت مشکل ہے اور وہی
کیفیت شعر کی روح ہوتی ہے... جو لوگ اس (یعنی شعر سے لطف اندوزی) کی
صلاحیت سے محروم ہیں ان کے لیے شعر کے اثر کی تحلیل و توجیح بے سود ہے۔

یہاں پر یہ غلط فہمی بھی کار فرما ہو گئی ہے کہ شعر کی خوبیاں پرکھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا
ایک ہی چیز کے دو نام ہیں۔ ممکن ہے کہ مجھے تاج محل دیکھ کر کوئی لطف نہ آئے، لیکن اگر میں
فن تعمیرات کی باریکیوں کا نکتہ شناس ہوں تو میں اس کے حسن و قبح کو تو پہچان ہی سکتا ہوں۔
موضوعی تاثر پر اتنا زور دراصل اسی وجہ سے دیا گیا ہے کہ نقاد کو شعر کی پراسرار قوتوں کا شدید
احساس ہے لیکن مشکل یہ آپڑی ہے کہ کم سے کم ایک حد تک تو ان مشنی عوامل کی پہچانا جائے
جن کی وجہ سے وہ پراسرار قوتیں شعر میں درآئی ہیں۔ اگر ایسا کرنے کی کوئی صورت نہیں ہے

۱۔ مثلاً وہ شعر کے ساتھ ادا کے کی شرط کے منکر ہیں۔

تو یہ واقعی ایک بڑا المیہ ہے کہ شاعری جو ذہن انسان کی بہترین اور اعلیٰ ترین تخلیق ہے، اس کو جاننے پہچاننے اور پرکھنے کے لیے موضوعی اور داخلی معیاروں کا سہارا لینا پڑے جو ناقابل اعتبار نہیں بھی ہیں تو کم سے کم پایہ ثبوت سے یقیناً ساقط ہیں۔

لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ حقیقت حال یہی ہے۔ مشرقی تنقید نے شعر کے محاسن (اور اس طرح اس کی پہچان) متعین کرنے کی کوشش ضرور کی ہے، اور اس سلسلے میں وہ مغرب سے آگے بھی رہی ہے، کیوں کہ مغرب نے تو ایک طرف وجدان اور ذوق کا سہارا لیا دوسری طرف ایسے خواص متعین کیے جو فی نفسہ اہم ہیں، لیکن ان کا اطلاق نثر پر بھی ہو سکتا ہے۔ مشرق میں وجدان پر اتنا زور نہیں دیا گیا بلکہ یہاں یہ ہوا کہ وجدانی علم کے ذریعہ جو خواص پہچانے جاسکے ان کو معروضی اصطلاحوں کے ذریعہ ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی، یا پھر ایسے خواص طے کر دیے گئے جن کا اطلاق تمام شاعری پر نہیں ہو سکتا، بلکہ ان کی حیثیت کسی مفصل واحد کی پسند یا انفرادی (اور اکثر) غیر منطقی، بے اصول Arbitrary فیصلے کی تھی۔ تیسری صورت یہ ہوئی کہ شعر کی جو خوبیاں بیان کی گئیں وہ یا تو تمام شاعری پر حاوی نہیں ہوتیں، یا ایسی تھیں جو نثر اور شعر میں مشترک تھیں۔

وجدانی معیار کی ایک قدیم مثال خوبہ قطب الدین بختیار کاکی کے اس سوال کا جواب ہے جو انھوں نے شاہ عبدالرحیم کے سامنے پیش کیا تھا۔ جب خوبہ قطب الدین بختیار کاکی نے ان سے شعر کی تعریف پوچھی تو انھوں نے جواب میں کہا: کلام حسن و قبحہ فصیح۔ یعنی ایسا کلام جس کی خوب صورتی حسن ہے اور جس کی بد صورتی قبح ہے۔ ظاہر ہے کہ شاہ عبدالرحیم نے حسن اور قبح کی اصطلاحیں مطلق حسن اور مطلق قبح کے معنی میں استعمال کی تھیں، لیکن پھر بھی اس سے سائل کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، کیوں کہ خوب صورتی اور بد صورتی کی تعریف نہیں کی گئی ہے۔ ہمارے زمانے سے قریب تر مثال غالب کی ہے جنھوں نے شعر کی تعریف کرتے ہوئے بہترین طرز شعر کو ”شیوا بانی“ اور شیوا بانی کو سخن عشق و عشق سخن، کلام حسن و حسن کلام، سے تعبیر کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس سے زیادہ سہل تعریف ممکن ہی نہیں، کیوں کہ ان چار میں سے ایک شرط بھی ایسی نہیں ہے جسے معروضی طور پر تو کہا، موضوعی طور پر بھی سمجھا جاسکے۔ لیکن، جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، مشرق میں زیادہ تر زور اس بات پر رہا ہے کہ موضوعی علم کو معروضی بیان میں ادا کیا جائے، مثلاً عربی شاعر کا یہ قول کہ بہترین شعر وہ ہے کہ جب پڑھا

جائے تو لوگ کہیں کہ سچ کہا ہے۔ یا این رشتہ کا یہ کہنا کہ بہترین شعر وہ ہے کہ جب پڑھا جائے تو لوگ یہ سمجھیں کہ ہم بھی ایسا کہہ سکتے ہیں لیکن کوئی دراصل ایسا کہہ نہ پائے (غالب نے یہی تعریف ہل متنت کی لکھی ہے۔) یا یہ کہنا کہ اچھا شعر وہ ہے جس کے معنی مکمل شعر سننے سے پہلے ذہن میں آجائیں۔ یہ سب تعریفیں اور اس طرح کی بہت سی اور، جن کے حوالوں سے مقدمہ شعر و شاعری بھرا پڑا ہے، موضوعی فکر کی ناکامی کی نشان دہی کرتی ہیں، کیوں کہ موضوع کو معرض میں اس طرح دہلانا کہ اس کی سچائی پوری پوری برقرار رہے، ممکن نہیں ہے۔ عربوں کی طرح فیکسیز نے بھی کہا تھا کہ سب سے اچھی شاعری سب سے زیادہ جھوٹی ہوتی ہے (احسن اشعر اکذب) اس کا مفہیم حالی نے یہ نکالا ہے کہ ایسی شاعری اصلیت اور جوش دونوں سے عاری ہوگی، جب کہ اصلیت اور جوش اچھی شاعری کی پہچان ہیں۔ جب حالی جیسے سمجھ دار لوگ بھی موضوع سے معرض میں آکر اتنی بڑی غلطی کر سکتے ہیں تو ہمارا آپ کا پرچھٹائی کیا ہے۔

خود حالی کی یہ اصول بندی کہ شاعری اصلیت سادگی اور جوش سے عبارت ہے، ملنن کو لفظ سمجھنے کا نتیجہ تو ہے ہی، لیکن اس غیر منطقی بے اصول Arbitrary قیمن کی بھی مثال ہے جس کا الزام انھوں نے ظلیل بن احمد پر رکھا تھا۔ ظلیل بن احمد کا یہ قول نقل کر کے کہ اچھا شعر وہ ہے جس کا قافیہ شعر پورا ہونے کے پہلے سامع کے ذہن میں آجائے، وہ کہتے ہیں: ”یہ تعریف نہ جامع ہے اور نہ مانع۔ ممکن ہے شعر ادنیٰ درجے کا ہو اور اس میں یہ بات پائی جائے، اور ممکن ہے کہ شعرا علیٰ درجے کا ہو اور اس میں یہ بات نہ پائی جائے۔“ بالکل درست، لیکن یہی بات سادگی، اصلیت اور جوش پر بھی صادق آتی ہے، اور بھی کہ ان میں سے کوئی صفت ایسی نہیں ہے جو صرف شعر سے مختص ہو۔ مثلاً ہر زور ظلم کی فکر میں ہڑتال ہمارا نعرہ ہے، کی قسم کے سیاسی نعروں میں سادگی، اصلیت اور جوش سب ہیں، لیکن ان میں شاعری بھی ہے، شاید حالی بھی اسے تسلیم نہ کرتے۔

شعر کی عملی تنقید کرتے وقت مشرقی تنقید نے جو اصطلاحیں وضع کیں ان میں بڑا صیب یہ رہا کہ وہ نثر اور نظم دونوں پر منطبق ہو سکتی ہیں۔ ابن فلدون کا یہ قول کہ نثر ہو یا نظم، الفاظ ہی سب کچھ ہوتے ہیں، خیال الفاظ کا پابند ہوتا ہے، حالی جس کا مذاق اڑاتے ہیں اور جو آج مغربی تنقید میں ہاتھوں ہاتھ لیا جا رہا ہے، اور جسے ملارے اور ڈیگا کے مشہور مکالمے کے برابر اہمیت دی جا رہی ہے (جب ملارے نے ڈیگا سے کہا تھا کہ میاں شاعری خیالات سے نہیں

الفاظ سے ہوتی ہے) اگر سامنے رکھا جاتا تو لفظ کے سطحی محاسن (مناخج برائع) کے بالوں کی اتنی کھالیں نہ نکالی جاتیں۔ بہر حال معنوی محاسن کے سے جو اصطلاحی زبان استعمال کی گئی ہے اس کے لیے دو تین مثالیں کافی ہیں۔ امداد امام اثر کاشف الحقائق میں لکھتے ہیں کہ فارسی کی کوئی مثنوی ایسی نہیں ہے جو دل کشی فطرت نگاری میں اسکاٹ کی The Lady Of The Lake کا مقابلہ کر سکے! آگے چل کر وہ ہدایت نامہ غزل گوئی کا عنوان قائم کر کے ہیں ہدایتیں رقم کرتے ہیں ان میں سے چند حسب ذیل ہیں:

(1) امداد مطلب کے لیے غزل گو کی زبان کو سلیس ہو؟ چاہے کس واسطے کہ

ادبیت قلبیہ کے ہدایت مفکرات سے ہے تاثیر ہو جاتے ہیں۔

(2) جس قدر ممکن ہو زبان کی سادگی ملحوظ رہے۔ غزل گوئی کو مناخج برائع کی

ہدایت نہیں ہوتی۔

(3) حق الامکان حکیمہ استعارہ و دل نہ پائیں۔ یہ چیزیں شاعری اور طبیعت کا پتہ

دیتے ہیں۔

(8) غزل کے چنے مطامین ہوں دامل ہوں...

(12) ... برشیں لگی نہ ہوں کہ لہان مچ سے خداج پانی جائیں (غنائی صبح

مہارت ہے صہیت فطرت سے۔)

(20) غزل گو کا فرض منہسی ہے کہ قرب سلطانی سے تا حد امکان کدوہ سس رہے...

اس بات کی وضاحت غالباً غیر ضروری ہے کہ نہ تو یہ شرائط تمام غزل کی شاعری پر منطبق ہو سکتے ہیں، نہ ان کی معروضی تنقید ممکن ہے، اور نہ انہیں شعر سے محض سمجھا جاسکتا ہے۔ مثالی امداد امام اثر سے زیادہ محتاط تھے۔ شعر الجہم جلد پنجم میں کہتے ہیں:

سب سے بڑی چیز جو خوبہ حافظ کے کلام میں ہے حسن بیان، خوبی لہجہ اور لطافت

ہے۔ لیکن جو ذوقی چیز ہے جو کسی قاعدہ اور قانون کی پابندی نہیں۔ فصاحت و بلاغت

کے تمام اصول اس کے احاطے سے عاجز ہیں۔ ایک ہی مضمون ہے، سوسہ طرح

سے لوگ کہتے ہیں، وہ بات نہیں بیدار ہوتی۔ ایک شخص اسی خیال کو معلوم نہیں کہ

لشکوں میں ادا کر دیتا ہے کہ جلاوٹ بن جاتا ہے... غزل کی ایک خاص زبان ہے،

جس میں نزاکت، لطافت اور توجہ ہوتا ہے۔ اس قسم کی زبان کے لیے خطابات بھی

خاص ہوتے ہیں۔

اس تمام تنقیدی محاکمے میں یہ تو محسوس ہوتا ہے کہ سخن جہی اس شخص میں زیادہ ہے، لیکن جن الفاظ میں وہ اس کا اظہار کر رہا ہے ان سے قدم قدم پر اختلاف ہو سکتا ہے۔ اس نے اختلاف کا دروازہ ہی یہ کہہ کر بند کر دیا ہے کہ یہ ذوقی چیز ہے، کسی قاعدہ قانون کی پابند نہیں۔ لیکن اس تعیم کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہی حسن بیان، خوبی اداء، لطافت اور جادو نگاری لوگوں نے انیس کے کلام میں بھی ڈھونڈ لی۔ چنانچہ نوبت رائے نظر لکھتے ہیں کہ انیس کے یہاں:

مضمون کی تازگی، جدت خیال، الفاظ کی برکت، جملہ بیان اور زور نظم کے ساتھ بیان کی گھاٹ ایک ایسا لطف رکھتی ہے جو بیان سے باہر ہے۔

یہ بات تو نوبت رائے نظر کو بھی معلوم ہوگی کہ حافظ اور انیس میں بعد المشرقین ہے، لیکن اس کو وہ ظاہر کس طرح کریں گے، یہ سمجھ میں نہیں آتا۔

اس طرح دراصل نقد شعر کے دو مسائل ہیں: ایک تو یہ کہ شاعری کو کیوں کر پہچانا جائے، اور دوسرے یہ کہ دو شاعریوں میں تفریق کیوں کر ہو۔ مغربی تنقید پہلے سوال میں بہت زیادہ متہمک رہی ہے۔ لیکن وہاں بھی یہی مسئلہ تھا کہ شاعری ایک خوب صورت چیز ہے، لیکن خوب صورتی کو مانپنے یا گرفت میں لانے کا وسیلہ کیا ہو؟ اس کے جواب میں یا تو وجدانی تاک نوئیاں ہوتی رہیں یا نفسیاتی بحالیات کا سہارا لیا گیا۔ وجدانیوں نے یہ طے کیا کہ خوب صورتی کو گرفت میں لانے کے لیے ذوق Taste اصل چیز ہے۔ ہنذا ایڈیٹس نے کہا کہ:

ذوق، روح (لفظ روح توجہ طلب ہے) کی وہ صلاحیت ہے جو کسی مصنف کے محاسن کو لطف کے ساتھ اور معائب کو نا پسندیدگی کے ساتھ پہچانتی ہے... جس قسم کے ذوق کی میں بات کر رہا ہوں اس کے لیے قانون قاعدے بظاہر بہت مشکل ہے۔ یہ ضروری ہے کہ یہ صلاحیت کسی نہ کسی حد تک وہی ہو اور ایسا اکثر ہوا ہے کہ بہت سے لوگ جو دوسرے خواص کے بدرجہ اتم حال تھے ذوق سے قلعہ ماری نکلے ہیں۔

غیر ایڈیٹس کی بساط ہی کیا تھی، برک نے پوری کتاب اسی موضوع پر لکھی ہے کہ خوب صورتی کو کیسے پہچانیں۔ وہ خود کہتا ہے کہ ”میری اس چھان بین کا مقصد یہ پتہ لگانا ہے کہ کیا ایسے کوئی اصول ہیں جو انسانی تفہیل پر یکساں طریقے سے اثر انداز ہوتے ہیں، اور اس طرح ذوق کی تدوین کرتے ہیں۔“ وہ دعوائی کرتا ہے کہ ہاں، ہیں۔ لیکن دلیل میں کہتا ہے:

جہاں تک کہ ذوق کو تکنیک کا پابند کہا جاسکتا ہے، اس کا اصول تمام لوگوں میں ایک

ہی ہے... ان کے متاثر ہونے کے درجہات میں فرق ہو سکتا ہے۔ یہ فرق خصوصاً دو درجہ سے ہوتا ہے، یا تو فطری حسیت کی کثرت سے، یا شے موضوع پر زیادہ دیر تک اور کثیر توجہ صرف کرنے سے... کیوں کہ حسیت اور قوت فیصلہ (جن دو خاص ہر ہم ذوق کو مختصر سمجھ سکتے ہیں) تلف لوگوں میں بہت زیادہ فرق کے ساتھ پائے جاتے ہیں۔

لہذا ثابت ہوا کہ ذوق ایک ناقابل اعتبار چیز ہے، کیوں کہ ہر شخص اپنے اپنے تجربے، حسیت اور قوت فیصلہ سے مجبور ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ میرا ذوق صحیح ہی ہو۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ غلط ہو، لیکن اس بات کی کوئی گارنٹی نہیں ہے کہ غلط نہ ہوگا۔ عقلی دلائل سے قطع نظر، اگر ذوق یا ذوق سلیم اتنا ہی معتد ہوتا کہ شاعری کو پہچاننے میں ہمیشہ نہ سہی، اکثر صحیح ثابت ہوتا، تو غالب کو ایسے سیکڑوں شعر دیوان سے نہ خارج کرنے پڑتے جو اردو دنیا، تمام شاعری کا طرہ امتیاز ہیں۔ لوگ امیر و دارغ و حسرت کی غزلوں پر برسوں سر نہ دھنتے۔ آج پگانہ کی غزل گوئی کا اتنا غلط نہ ہوتا اور پوکے اس دعوے کے باوجود کہ ”ذوق ہمیں حسن کا علم بخشتا ہے یا حسن کے بارے میں ہمیں مطلع کرتا ہے، اسی طرح، جس طرح عقل ہمیں سچائی کے بارے میں مطلع کرتی ہے۔“ ہم روزانہ ذوق کی غلطیوں کے شکار ہو کر ماہر ت برجز کی طرح ہانچنے کی بہترین شاعری پر ناک بھوں نہ چڑھاتے۔ اس سلسلے میں کلرلج اور ورڈز درتھ کا احتجاج قابل لحاظ ہے۔ کلرلج نے تو یہ کہہ کر بس کیا کہ:

عظیم اذہان اپنے عہد کا ذوق پیدا کر سکتے اور کرتے ہیں، اور قوموں اور ادوار کے ذوق کو بگاڑنے والی وجہ میں ایک یہ بھی ہے کہ مجلس کے حامل لوگ کچھ حد تک تو ذوق عام کے سامنے گھٹے تک دیتے ہیں اور کچھ حد تک اس سے متاثر ہو جاتے ہیں (اس طرح اپنا ذوق بگاڑ لیتے ہیں۔)

لیکن ورڈز درتھ نے 1815 کے دیباچے میں صاف صاف کہہ دیا:

ہر مصنف، جس حد تک وہ عظیم اور بیکل ہے، کے ذمہ یہ بھی فرض رہا ہے کہ وہ اس ذوق کو پیدا کرے جس کے ذریعہ اس سے لطف اندوز ہونے لگے۔ یہی سہی ہوا ہے اور ہونا رہے گا۔ مجلس ذہن کا کائنات میں ایک بے قصر کے دخول کا نام ہے۔

اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر نئے اور اہم شاعر کے پیدا ہونے کے ساتھ ہی ہم نیا ذوق بھی حاصل کریں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ ہمیں کون کون سے کون سا شاعر نیا اور اہم ہے؟ اگر

ذوق کی غلامی صحیح ہے تو یہ دوہری غلامی ہے۔ جب تک ہم ذوق پیدا نہ کریں گے اور اہم شاعر سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ لیکن جب تک ہم میں ذوق نہیں ہے، ہم یہ جان ہی نہیں سکتے کہ فلاں شاعر نیا اور اہم ہے، اور ہمیں اس کے حسب حال ذوق اپنے اندر پیدا کرنا ہے۔

کولرج نے یہ کہہ کر بات تو تمام کر دی کہ بڑا شاعر، مذاق عام کو بناتا بھی اور خود اس سے بگڑتا بھی ہے۔ لیکن مسئلہ جوں کا توں رہا کہ وہ خوب صورتی جسے ذوق کی مدد سے دیکھا جاسکتا ہے، کیا ہے۔ دیکھیں اس سلسلے میں کولرج کیا کہتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ وہ بیعت کو حسن سے الگ نہیں کرتا، بلکہ ایک طرح سے بیعت ہی کو حسن مانتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ان تمام صفات کو شعر میں کس طرح منعکس دیکھا جائے، یہ بات نہیں کھلتی۔

پہلے تو ہم یہ جانیں کہ شاعری کیا ہے، پھر دیکھیں اس میں وہ چیزیں ہیں کہ نہیں جو کولرج نے بتائی ہیں۔ صرف ایک بات ایسی ہے جو شاعرانہ حسن کی مجرد تعریف میں کمی لگتی ہے، یعنی خوش اصبعی کا زندگی سے احتجاج۔ اس تعریف کی موضوعیت ظاہر ہے۔ دراصل، کولرج جن مسائل پر گفتگو کر رہا ہے وہ ابھی ہماری دست رس سے بہت دور ہیں۔ ہم تو ہنوز روز اول میں ہیں۔ یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں۔ میں نے تاریخیں بھی دے دی ہیں تاکہ اس کے فکری ارتقا کا اندازہ ہو سکے:

حسن کیا ہے؟ تجربی اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ کثیرالجمع کی وحدت ہے۔ تنقہ
النوع کا اتمام ہے فوس شکل میں، یہ یعنی اعتبار سے مناسب کا زندگی Vital سے
احتجاج ہے۔

(باتیات، مطبوعہ 1839/1836)

... ایک ذمہ وجود کے لیے ضروری ہے کہ وہ معظّم بھی ہو، اور تنظیم، اجزا کے اس
ہمیں توانی کا نام ہے جس میں ہر جز، کل کا حصہ بھی ہے اور کل کی تعمیر بھی کرتا
ہے حتیٰ کہ ہر جز بہ یک وقت معقد بھی ہوتا ہے اور ذریعہ بھی۔ جب ہم کسی
مقررہ مواد پر کوئی پہلے سے طے شدہ ہیئت مسلّا کرتے ہیں تو مشینی ہیئت وجود میں
آتی ہے... (اصل) ہیئت وہی ہے جو زندگی ہے۔

(کھچر، 1818)

موسیقی کے انبساط کا احساس اور اس احساس کو خلق کرنے کی قوت، یہ تخیل کا عطیہ
ہوتے ہیں، ساتھ ہی ساتھ، کثرت کو تاثر کی وحدت میں ڈھالنے کی قوت بھی

(تھکل کا ملبہ ہوتی ہے۔)

(باقیات، مطبوعہ 1836/1839)

گوہا اپنی فکری زندگی کے شباب سے لے کر اس کی تھکیل تک کولرج مختلف النوع کے وحدت میں ادغام، زندہ جیت اور تھکلی قوت کو شعر کی اساس بناتا رہا۔ اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ شعر کی اعلیٰ عملیات کو سمجھنے اور اس کی گہرائیوں میں اترنے کے لیے کولرج، اور اس کے شاگرد رچ ڈس سے بڑھ کر کوئی وہ نما نہیں۔ ان کو ساتھ لے چلے تو خوف گم راہی نہیں، کیوں کہ ان کا قلم بھی دشت غنّ میں عصا کی طرح سہارا دیتا ہے۔ لیکن ان کے ساتھ چلنے کے لیے جس تیاری کی ضرورت ہے وہ ان سے نہیں مل سکتی۔ قدم قدم پر سوال اٹھتا ہے: یہی اعتبار سے مناسب کیا ہے اور کیا نہیں؟ زندگی یا زندہ وجود سے جب اس کا استخراج ہوتا ہے تو کیا شکل ہوتی ہے؟ اس شکل کے بنیادی خواص کیا ہیں؟ ہر کس طرح کل کا حصہ بھی ہو سکتا ہے اور اس کی تعمیر بھی کر سکتا ہے؟ ان سوالوں کا جواب دینے سے خود کولرج کو بھی گریز ہے کیوں کہ آخری اقتباس یوں ختم ہوتا ہے:

(یہ علامتیں) متن و حرکات کے ذریعہ آہستہ آہستہ اکٹلی جاسکتی ہیں یا ترقی دی جا

سکتی ہیں اور انہیں جلا دی جاسکتی ہے، لیکن انہیں سیکھا بھی نہیں جاسکتا۔

کولرج نے کانت سے بہت کچھ سیکھا تھا اور اس کے مابعد الطبیعیاتی تصورات کو شعر پر منطبق کرنے کی کوشش کی تھی۔ لہذا کانت سے بھی رجوع کر لیا جائے کہ وہ حسن کی تعریف و تعین کس طرح کرتا ہے۔ میرے خیال میں کانت پہلا اور آخری مغربی فلسفی ہے جس نے حسن کی معروضی تعریف دھونڈنے کی بہت کوشش کی۔ لیکن اس معروضیت تک پہنچنے کے لیے اس نے جو شرائط بیان کیے ہیں وہ کولرج کے اتنے پیچیدہ نہ سہی، لیکن اس سے کم ناممکن العمل نہیں ہیں۔ وہ سب سے پہلے تو حسن کی "بے مقصد مقصدیت" پر زور دیتا ہے، یعنی حسن مقصود بالذات ہے۔ یہاں تک تو خیر نصیحت ہے۔ لیکن جب وہ یہ کہتا ہے کہ جمالیاتی تجربے کی خاصیت یہ ہوتی ہے کہ اس کا تجربہ کرنے والا "بے غرض" ہوتا ہے، یعنی اس کے احساس مسرت میں سے شے مشہودہ کو حاصل کرنے، اس پر قبضہ کرنے، اس کو استعمال کرنے کا جذبہ نہیں ہوتا، تو بڑی مشکل آپڑتی ہے، کیوں کہ ہم روزانہ اس اصول کا ابطال کرتے اور دیکھتے رہتے ہیں۔ لیکن اس پر بھی بس نہ کر کے وہ یہ کہتا ہے چوں کہ ہر شخص جمالیاتی تجربے پر قادر

ہے (یعنی حسین چیز کو حسین سمجھتا ہے) اور اگرچہ یہ تجربہ اصلاً موضوعی ہے، لیکن چوں کہ اس کی حیثیت آفاقی ہے، اس لیے اس آفاقیت کی بنا پر ہی اس کی موضوعیت، معروضی تجربے کے برابر ہے۔ یعنی وہ انتہائی دیدہ دلیری سے آفاقی موضوعیت کی اصطلاح تراش کر کے اسے معروضیت کا ہم پلہ قرار دیتا ہے۔ لیکن حسن کا موضوعی تجربہ اگر اتنا ہی معروضی ہوتا تو پھر یہ روز روز کے جھگڑے کیوں ہوتے کہ فلان شاعر اچھا ہے یا برا ہے؟ نئی شاعری پر اتنا لعن طعن کیوں ہوتا؟ کسی شاعر کو ایک عہد میں مطعون اور دوسرے میں محترم کیوں ٹھہرایا جاتا؟ کانٹ ذاتی پسند نا پسند کی بات بھی کرتا ہے، لیکن پھر بھی کہتا ہے کہ بنیادی طور پر کسی شے (مثلاً ہفتی رنگ) کے حسن کا احساس کسی موضوعی تحریم Inhibition کا پابند نہیں۔ خود اس کے الفاظ میں بیٹے:

کوئی ایسا قزاق، ایسی ہم آہنگی ضرور ہوگی جس میں داخلی حساب (یعنی موضوعی تجربہ) علم بالا دراک Cognition کے مقصد کے لیے ذاتی قوتوں کو ہگانے کے واسطے مزدوں ترین ہو... (اگر ایسا ہے) تو ایسا قزاق اور ہم آہنگی یقیناً سب کے حصے کی شے ہوگی... اس طرح ثابت ہوتا ہے کہ عقل عمومی Common Sense کے وجود کو تسلیم کرنے کے لیے مضبوط دلائل موجود ہیں۔

اس سے پہلے وہ یہ بھی کہہ چکا ہے:

اگر کوئی شخص کسی چیز کو خوب صورت گردانتا ہے... تو وہ صرف اپنی طرف سے اور اپنے لیے یہ فیصلہ نہیں کرتا، بلکہ سب کے لیے کرتا ہے، اور جب حسن کی بات ہوں کرتا ہے جیسے کہ وہ اس شے کا وصف ذاتی ہو۔ اس لیے وہ کہتا ہے: یہ شے خوب صورت ہے۔

حسن اشیاء کا وصف ذاتی ہے، یہ تو سمجھ میں آتا ہے، لیکن اس آفاقی موضوعی اعتباریت Validity کو کس خانے میں رکھا جائے جس کی رو سے ایک شخص سب کے لیے فیصلہ کر دیتا ہے؟ اس مشکل کو حل کرنے کے لیے کانٹ علم بالا دراک کا سہارا لے کر کہتا ہے کہ جس چیز کا ادراک نہ ہو سکے وہ معروضی نہیں ہو سکتی۔ یہ بھی سمجھ میں آتا ہے، لیکن ادراک ہمیشہ یک ساں کب اور کیوں رہتا ہے؟ اس کا کوئی جواب نہیں۔

کانٹ کو اپنی تعبیروں پر اس قدر اعتماد ہے کہ وہ انھیں نفسیات کی بھی رو سے ثابت کرنے کی دیش نہیں کرتا، لیکن درحقیقت اس کے نظریات افلاطون کی خیالی عینیت Ideal Idealism

سے کس درجہ متاثر ہیں، اس کے اظہار کی ضرورت نہیں۔ یہ قول کتنھ برک، بس اس بات کی ضرورت ہے کہ ”ہم افلاطون کے آفاقی مسلمات کو آسمان سے اتار کر انسانی ذہن میں بٹھادیں، اور اس طرح انھیں مابعد الطبیعیاتی نہ بنا کر نفسیاتی بنادیں۔ اب یمنی ہیئتوں کی جگہ ”اثر انداز ہونے کی شرائط“ نے لے لی ہے۔ اب آسمان میں کسی یعنی الوہی تضاد کی ضرورت نہیں ہے تاکہ جس کے انعکاس کے طور پر میں تضاد کا احساس کر سکوں، اب صرف میری ذہن میں تضاد کا شعور ہونا ضروری ہے۔“ بہت سے پڑھے لکھے لوگ (جن میں محمد حسن عسکری بھی شامل ہیں) کہتے ہیں کہ مغرب میں منطقی اثباتیت کو شکست ہو رہی ہے، اور جو لوگ کہتے تھے کہ منطقی اثباتیت امر ہے، فلسفہ مرچکا ہے، اب ہیگل کی مابعد الطبیعیات کی طرف دنیا کا رجحان دیکھ کر حیران ہو رہے ہیں۔ ممکن ہے یہ بات صحیح ہو، خود کتنھ برک کا مندرجہ بالا بیان، جو افلاطون کے دفاع میں ہے، اس بات کا ثبوت ہے۔ لیکن مابعد الطبیعیات اعلیٰ سطح پر چاہے کتنی ہی کارآمد، معنی خیز اور اسرار کی نقاب کشا ہو، لیکن روزمرہ زندگی کے مسائل حل کرنے میں کسی کام کی نہیں (یہ میں مابعد الطبیعیات کی حقیر میں نہیں کہہ رہا ہوں، کیوں کہ میں خود بھی اصل الاصول قسم کے خالق کی مابعد الطبیعیاتی تعبیر کا قائل ہوں، مسئلہ صرف مختلف طرز علم اور اس کی افادیت کا ہے۔) اس سوال کے جواب کے لیے کہ: کیا میں اس وقت ٹمس الرضن فاروقی کا مضمون پڑھ رہا ہوں؟ اگر آپ مابعد الطبیعیات سے رجوع کریں تو ایک وقت وہ آئے گا جب آپ کو معلوم ہوگا کہ مضمون کیا اور ٹمس الرضن فاروقی کہاں، خود آپ کا وجود بھی مشتبہ ہے۔ ایسے سوالوں کے جواب تو منطقی اثباتیت یعنی Logical Positivism سے ہی مل سکتے ہیں۔ اس لیے کانٹ کے مفروضات پر اس صدی کے سب سے بڑے منطقی اثبات پرست برٹر ٹرسل کی رائے سنئے:

ہوم پکانٹ کی ٹھیکر کے پہلے بارہ سال قانون اسباب وعلل پر غور کرنے میں صرف ہوئے۔ پایان کار اس نے ایک قابل لحاظ مل (محوط نکالا: اس نے کہا یہ ٹھیک ہے کہ واقعی دنیا (Real World) میں اسباب پائے جاتے ہیں۔ لیکن ہم واقعی دنیا کے بارے میں کچھ بھی نہیں جان سکتے۔ ظواہر کی دنیا کہ بس اسی کا تجربہ ہم کر سکتے ہیں، طرح طرح کے خواص کی حامل ہے، جو دراصل ہمارے ہی عطا کردہ (یعنی تصور کردہ) ہیں، ٹھیک اسی طرح، جس طرح وہ شخص جو ایک بڑی ٹھیک لگائے

ہوئے ہے اور جسے وہ اتار نہیں سکتا سمجھتا ہے کہ ہر چیز ہری ہے۔ جن درکات Phenomenon کا تجربہ ہم کو ہوتا ہے، ان کے اسباب ہوتے ہیں، وہ اسباب کچھ اور درکات ہیں۔ ہمیں اس بات سے کوئی غرض نہ ہونی چاہیے کہ درکات کے پیچھے جو حقیقت ہے اس میں اسباب و مائل ہوتے ہیں کہ نہیں، کیوں کہ ہم اس کا تجربہ نہیں کر سکتے۔ کانٹ روزانہ ایک مقررہ وقت پر ٹپکنے ہالیا کرتا تھا۔ اس کے پیچھے پیچھے اس کا نوکر چھتری لیے چلا تھا۔ وہ بارہ میل جوڑے میاں نے "مفل نالہس کی تنقید" لکھنے میں لگائے، انہیں اس بات کا یقین دلانے میں کامیاب ہو گئے کہ اگر پانی برسا تو بارش کے واقعی فائدوں کے بارے میں بہیم کچھ بھی کہے لیکن اس کی چھتری اسے یہ محسوس کرنے سے بچالے گی کہ وہ بھیگ رہا ہے... اس طرح کانٹ دل شکستہ نہیں بلکہ مطمئن مراد اس کی توفیر ہمیشہ ہوتی رہی، یہاں تک کہ ہمیں حکومت نے اس کے نظریات کو اپنے سرکاری فلسفے کا مہرہ دے دیا ہے۔

رسل کی نظریات سے قطع نظر، یہ بات واضح ہے کہ چھتری کے نیچے کھڑا کانٹ جو یہ محسوس کر رہا ہے کہ وہ بھیگ نہیں رہا ہے، اس فرضی شخص سے مختلف نہیں ہے جو اگر کسی چیز کو حسین کہتا ہے تو گویا سب کے لیے یہ فیصلہ کرتا ہے، کیوں علم بالادراک میں سب کا حصہ ہے۔ وہ علم بالادراک جو کانٹ کو بتاتا ہے کہ وہ بھیگ نہیں رہا ہے۔

میں نے کانٹ کی جمالیات کو ذرا تفصیلی جگہ اس لیے دے دی ہے کہ اس کی بھی تہہ میں ذوق اور وجدان کا وہی پرانا ڈھانچہ دانت لگالے نہیں رہا ہے مشرق و مغرب کی تنقید جس کے بحر میں گرفتار رہی ہے۔ میرا مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ ذوق، چاہے وہ بڑے سے بڑے نقاد کا کیوں نہ ہو، پہچان اور نشانی کا بدل نہیں ہو سکتا۔ اور موضوعی تجربہ معروضی زبان میں نہیں بیان ہو سکتا۔ چنانچہ کانٹ کے جدید ترین شاگردوں، مثلاً مرے کرنگر اور ای۔ ڈی۔ ہرش نے تھک ہار کر کہہ دیا ہے کہ "کسی ادبی تحریر کی تشریح (بیان) ان موضوعی ردیوں سے بالضرورت اضافی تعلق رکھتی ہے جن پر اس کے معنی مشتمل ہیں" یہ جملہ ہرش کا ہے۔ کرنگر کا اقبل اور بھی واضح ہے:

ادبی شے کے وجودی مرتبے، اس کے وجود عدم وجود، معنی اور قدر کے بارے میں جو بھی فیصلہ ہم نے اس کے اور اپنے گمراہ کے پہلے کیا ہو، لیکن ہم جانتے ہیں کہ

۱۔ کانٹ کے مباحث میں میں نے ان دونوں کے مضامین سے بھی تفصیلی استفادہ کیا ہے۔

ہم اس کے بارے میں محض صرف اس گرد کی حدوں میں کر سکتے ہیں جو اس کمرے سے پیدا ہوئی ہے۔ ہم اٹھ کھڑے تو ہوتے ہیں، لیکن ہم ہو ہی نہیں سکتے جو پہلے تھے، اور تعلیم کے ساتھ یہ تانے کی کوشش کرتے ہیں کہ ہم کس قوت سے کمرے تھے... کوئی نہ کوئی طریقہ، دوسروں کے بیانات اور تصورات کا مقابلہ کر کے تو ضرور ہوگا جس کے ذریعہ ہم اس قوت تک پہنچ سکیں۔ یہ ایک غیر قطعی اور بالکل راسخ ہے، اگرچہ شاید یہی ایک راسخ ہمارے پاس ہے۔

کرنگر کا یہ نظریہ اس حد تک تو بالکل درست ہے کہ شعر کی معنویت ہر شخص کے لیے الگ الگ ہوتی ہے۔ ہر شخص اپنا شعر خود بناتا ہے۔ اسی وجہ سے اچھے شعر میں تخریج و تنقید کی راہیں نکلتی رہتی ہیں۔ لیکن خدا کے لیے کوئی تو ایسا اصول ہوگا جس کی روشنی میں ہم غالب اور عزیز لکھنوی میں فرق کر سکیں؟ آخر وہ کون سا حسن ہے جو غالب کی تمام شعوری نقل کے باوجود عزیز لکھنوی میں نہیں ہے؟ اگر کوئی صاحب یہ کہیں کہ ہم عزیز لکھنوی کا شعر پڑھ کر خود کو اسی قوت سے دو چار ہوتے ہوئے محسوس کرتے ہیں جس کی طرف کرنگر نے اشارہ کیا ہے اور غالب کا شعر ہمیں سرد چھوڑ دیتا ہے تو ہم ان کو کیا جواب دیں گے؟ سعود حسن رضوی ادیب

لکھے کو کھڑا کیا کھڑا ہے ہاتھی کو بڑا کیا بڑا ہے
کی مثال دے کر کہتے ہیں:

موزونیت سے کلام میں اثر پیدا ہونا تو مسلم ہے۔ لیکن ہو سکتا ہے کہ کسی کلام میں کوئی ایسی بات ہو جو موزونیت کے اثر کو زائل کر دے۔ مثلاً (مجموعہ بلاشعر) یہ کلام بھی موزوں ہے، مگر اس میں اثر نام کو نہیں۔

مگر کیوں؟ اس کلام میں کون سی ایسی بات ہے جو موزونیت کے اثر کو زائل کر دیتی ہے؟ اگر کوئی شخص اس شعر سے حد درجہ متاثر ہو اور کہے کہ یہ حمد کا نہایت عمدہ شعر ہے تو اس کو کس طرح سمجھایا جائے کہ آپ غلط کہتے ہیں۔ تو کیا ہم گھوم پھر کر کانٹ کے تیسرے شاگرد ایلیز یووانو اس تک آجائیں، جو کہتا ہے کہ جمالیاتی تجربہ ایک خود کفیل تجربہ ہے اور اس خصوصیت کو وہ اس کی "لازمیت" Intransitiveness سے تعبیر کرتا ہے؟ یہ لازمیت، یعنی حسن کا آزاد وجود کیا ہے؟

کچھ اشیاء کا کردار اصلی ہوتا ہے، اور ان میں موجود ہوتا ہے، لیکن صرف انہیں
لوگوں کے لیے جن میں مناسب مشق و صلاحیت ہے کہ صرف اسی کے ذریعہ سے
اس کو دیکھا جاسکتا ہے۔

پہلے صاحب ہم سب اندھے ہیں۔

اس نظریے کو رد کرتے ہوئے کہ ہر وہ چیز جو مسرت بخشی ہے، خوب صورت ہے،
رچرڈس وغیرہ نے لکھا تھا کہ اس کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ یہ ایک بہت ہی محدود
تقیدی زبان کا متحمل ہو سکتا ہے۔ کائنات کا انکار کرتے ہوئے رچرڈس نے یہ لکھا کہ اس کا
نظریہ ذوق کا تعین کرنے کے لیے ایک بے فرض (یعنی جذبے سے عاری) اور غیر دانش ورانہ
قسم کے ذوق کا استحکام کرتا ہے، جسے اس لطف سے کوئی علاقہ نہیں جو حواسِ خمسہ یا جذبات
سے متعلق ہے۔ لیکن خود رچرڈس کا نظریہ استحکام Synesthesia عقلی ذوق پر زیادہ مبنی ہے،
معروضی فکر پر کم۔ مثلاً وہ اس قوت یا شے کو حسن گردانتا ہے جو استحالاتی متوازنیت
Synesthetic Equilibrium کو راہ دے۔ اگرچہ یہ اصطلاح خود بھی بہت غیر قطعی ہے،
لیکن سوال جوں کا توں رہتا ہے کہ اگر ہاتھی کو بڑا کیا بڑا ہے پڑھ کر مجھے اس قسم کی متوازنیت
نصیب ہو جائے جس میں تمام جذبات و محسوسات اور لطف اندوزی کی تمام قوتیں اپنے اپنے
مناسب اجزاء اور صحیح مقدار میں مل کر استحکام پیدا کر لیں تو کیا ہم اس شعر کو خوب صورت مان
لیں گے؟

اور اگر رچرڈس کی اصطلاح سازی کو کانٹک وڈ کے سیاق و سباق میں رکھ کر پڑھا جائے
تو شعر کا آزاد وجود اور مستحکم ہو جاتا ہے، لیکن بات آگے بڑھتی نہیں۔ یا یوں کہیں کہ ان لوگوں
کی بات اتنی آگے بڑھی ہوئی ہے کہ شروع کی منزلیں سب گردنفلک سے دھندلی یا معدوم ہو
چکی ہیں۔ ہمارے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب نے ایک بار ہمارے ایک ساتھی کو پونا ایس
فرمر کی کتاب (متزہویں صدی کا ڈراما) پڑھتے ہوئے دیکھ کر سخت سرزنش کی تھی اور کہا تھا
کہ میاں ابھی الف بے پڑھنا سیکھو، تب بعد میں مربوط عبارت پڑھنا۔ میری مشکل یہ ہے کہ
میں تنقید کی الف بے لکھنا چاہتا ہوں، اور میرے راہ برد مربوط تو کیا مغلق زبان سے کم میں
بات نہیں کرتے۔ شعری تنقید میں دراصل سب سے بڑی دشواری یہ رہی ہے کہ بہت سے
مسائل جو پہلے سے طے شدہ ہیں، وہ اس قدر طے شدہ ہو چکے ہیں کہ کوئی ان کے بارے

میں لکھنا پسند نہیں کرتا۔ سبھی یہ سوچ کر چپ ہیں کہ ان باتوں کو کہنا کیا ضرور ہے۔
 نئی شاعری کے حامیوں سے بار بار کہا جاتا ہے کہ آپ بتاتے کیوں نہیں اس شاعری
 سے آپ کیا سمجھتے ہیں۔ ہمارا جواب یہ ہونا چاہیے کہ ہم یہ بتا سکتے ہیں کہ ہم شاعری سے کیا
 مراد لیتے ہیں، آپ اس کی روشنی میں نئی شاعری کے نقوش منظر لہجے۔ لیکن رفت گیا اور بود تھا
 کا سبق، کیا مشرق، کیا مغرب، سب بھول چکے ہیں۔ اسی لیے جمع و فرج زباں ہائے لال کی
 فردیں ہر طرف کھلی ہوئی ہیں۔

ایمان کی بات یہ ہے کہ شعر کے داخل و باطن کو پہچاننے کے لیے مشرق و مغرب میں
 وہ بنیادی اور اصلی باتیں کہہ دی گئی ہیں۔ مشرق میں تو ابن خلدون، جس نے یہ کہا کہ اشعار
 الفاظ کا مجموعہ ہوتے ہیں اور خیالات، الفاظ کے پابند ہوتے ہیں، دوسرے جدید نقاد جنہوں
 نے کولرج اور رچرڈس کے زیر اثر یہ کہا کہ شعر، ادراک کا ایک مخصوص اور مختلف طریقہ ہے اور
 الگ ہی طرح کا علم عطا کرتا ہے۔ حلالاں کہ یہ بات بھی جدید نقادوں کی اپنی نہیں ہے، کولرج
 کے علاوہ شبلی نے بھی شعر کے ذریعہ حاصل ہونے والے علم کو اور طرح کے علم سے مختلف
 ٹھہرایا ہے۔ کولرج کا نظریہ تو مشہور عام ہے، جہاں وہ سائنس کا مقصد اطلاع بہم پہنچانا اور
 شعر کا مقصد مسرت بہم پہنچانا بتاتا ہے۔ لیکن شبلی پر جس کا مضمون A Defence Of
 Poetry شعر کے بارے میں کہیں کہیں الہامی حد تک باریک بینی سے مملو ہے، زیادہ لوگوں
 کی نظر نہیں گئی ہے۔ وہ کہتا ہے:

شاعرانہ صلاحیت کے دو قائل ہیں۔ ایک کے ذریعہ یہ علم، قوت اور لطف کے نئے
 نئے مواد پیدا کرتی ہے، اور دوسری کے ذریعہ یہ ذہن میں خواہش پیدا کرتی ہیں کہ
 اس نئے مواد کو ایک مخصوص آہنگ اور ترتیب سے ملحق کیا جائے اور نظم کیا جائے،
 جسے حسن The Beautiful، خوبی The Good کہا جاسکتا ہے۔

۱۔ خیال الفاظ میں بند ہوتا ہے، آپ جتنے لفظ جانتے ہیں، اتنے ہی خیالات آپ کے پاس ہیں۔ یہ نظریہ
 مغرب میں دھڑکھٹاؤ نے پیش کیا ہے، اور چند دوسروں نے بھی، مثلاً کھول کر اس: ”کھنگھو ٹھو ٹھو
 ہاں ہے، اس کی نادر ہے۔“ اور لکھن بگ: ”میں نے زبان کے کتوں سے ایسے بہت سے خیالات
 نکالے ہیں جو میرے پاس نہیں تھے اور جنہیں میں الفاظ میں ادا نہیں کر سکتا تھا۔“ رچرڈس نے بھی اس
 حقیقت کی طرف ہلکا سا اشارہ کیا ہے۔

لہذا اگر ہم یہ طے کر لیں کہ شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ کس مخصوص عمل یا ترحیب کے زیر اثر ہوتے ہیں جس کی وجہ سے وہ خوب صورت ہو جاتے ہیں اور وہ کون سا علم ہے جو شعر سے حاصل ہوتا ہے، اور وہ علم کس طرح حاصل ہوتا ہے تو ہم شعر کی ایسی عمومی پہچان مرتب کر سکیں گے جو بہت باریک نہ سہی، لیکن تفہیم والہام کے لیے کافی ہوگی۔

اس پہچان کو وضع کرنے کے لیے چار میں سے ایک طریقہ اختیار کیا جاسکتا ہے۔ (1) یا تو ہم کوئی چند نشانیاں مقرر کر لیں یا فرض کر لیں اور پھر یہ ثابت کریں کہ جس منظومے میں یہ پائی جائیں وہ شاعری ہوگا۔ ثبوت ہم اس طرح دیں کہ جن اشعار کو عام طور پر اچھا سمجھا جاتا ہے، ہم ان میں یہ خوبیاں یا خواص موجود دکھائیں، اور اگر ان میں یہ خواص نہ ہوں تو انہیں شاعری سے عاری قرار دیں، (2) جن اشعار کو عام طور پر اچھا سمجھا جاتا ہے ان کو پڑھ کر ہم ان میں چند مشترک خواص تلاش کریں اور دکھائیں کہ یہ خواص تمام شاعری میں پائے جاتے ہیں، (3) ہم چند شعروں کو اپنی مرضی سے اچھا قرار دیں، پھر ان کے مشترک خواص کی نشان دہی کریں، پھر کہیں کہ تجربہ کر کے دیکھ لیجیے، یہ خواص سب اچھے شعروں میں ہوں گے، اور جن میں نہ ہوں گے وہ شعر آپ کی نظروں میں بھی برے ہوں گے، (4) ہم آپ سے کہیں کہ اپنے پسند کے اچھے شعر سنائیے، پھر آپ کے پسندیدہ شعروں میں سے جن کو ہم شاعری کا حامل سمجھیں ان کی تفصیل بیان کریں اور کہیں کہ باقی شعر خراب ہیں۔

ظاہر ہے کہ چوتھا طریقہ نہ ممکن العمل ہے نہ مستحسن۔ تیسرا طریقہ سب سے بہتر ہے کیوں کہ سب سے زیادہ منطقی ہے۔ پہلا طریقہ استعمال کرنے میں کوئی ہرج نہیں، دوسرا یقیناً تیسرے کے ساتھ ساتھ آزادی سے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اب ایک شرط بھی ہے۔ وہ یہ کہ ہم جو بھی نشانیاں بتائیں وہ ایسی ہوں کہ ایسے اشعار کی زیادہ سے زیادہ تعداد میں تلاش کی جاسکیں جنہیں عام طور پر اچھا سمجھا جاتا رہا ہے یا جن کے بارے میں ہم یہ توقع کر سکتے ہیں کہ انہیں اچھا کہا جائے گا۔ یعنی یہ بات مناسب نہیں ہے کہ ہم اپنی بیان کردہ نشانیاں سو پچاس ہزار دو ہزار اشعار پر منطبق کر کے دکھا دیں اور بقیہ شعروں کو، جو ان کے دائرے میں نہ آسکیں، خراب کہہ کر براہوری سے باہر کر دیں۔ ہماری کوشش اس صورت میں کامیاب بھی جاسکتی ہے جب ہم متعلق علیہ اچھے شعروں کی زیادہ سے زیادہ تعداد کو اپنے دائرے میں لے سکیں تاکہ تقوڑے بہت جو بچ رہیں، انہیں استثنائی درجہ دیا جاسکے۔ دوسرے الفاظ میں، ہمارا طریق

کار لال بھنگوؤں کا نہ ہو جنہوں نے سہاگن سے کہا کہ آسمان میں اتنے ہی تارے ہیں جتنے تمہارے سر میں بال ہیں، اور جب ان سے ثبوت مانگا گیا تو انہوں نے کہا کہ گن کر دیکھ لو۔ چوں کہ شرط متفق علیہ اچھے اشعار کی ہے، اس لیے ہمیں اپنے مطالعے کو زیادہ تر انہیں شعرا کے کلام کا پابند رکھنا ہوگا، جیسے غالب، درد، میر، سودا، انیس، اقبال، فیض، راشد، میراجی جن کے بارے میں عمومی اتفاق ہے کہ یہ اچھے شاعر تھے، اس لیے ان کے کلام میں شاعری زیادہ ہوگی، اور ان شعرا کے بھی انہیں اشعار سے ہمارا واسطہ زیادہ ہوگا جن کی عمدگی کے بارے میں اختلاف رائے یا تو نہیں ہے یا بہت کم ہے۔ ایک شرط میں پہلے ہی لگا چکا ہوں، کہ تلاش ان نشانوں کی نہ ہوگی جو نثر اور شعر میں مشترک ہیں، بلکہ ان کی جو شعر سے مختص ہیں، اور اگر نثر میں پائی جائیں تو نثر کو خراب کر دیں یا اجنبی اور غیر متناسب معلوم ہوں، یا اگر نثر میں موجود ہی ہوں تو خال خال ہوں۔

اب ایک شرط آپ پر بھی ہے، آپ میری تلاش کردہ نشانوں کو جھوٹی یا غیر معروضی یا ناقابل عمل قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن میں جواب میں آپ سے کہنے کا مجاز ہوں گا کہ اچھا آپ ہی اپنی نشانیں بیان کیجیے جو معروضی ہوں اور حذر کردہ بالا دو شرطوں پر پوری اترتی ہوں۔ ہاں، اس کے جواب میں آپ یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ ایسی پہچان ممکن نہیں ہے، ہم اپنی عاجزی کا اقرار کرتے ہیں، تم سرکش ہو اس لیے نہیں کرتے۔ اس خطرے کو قبول کرتے ہوئے میں آپ کی خدمت میں والیری کا یہ قول پیش کرتا ہوں: ”ہر وہ بات جس کا کہا جانا اشد ضروری ہو، شاعری میں نہیں کہی جاسکتی“۔ والیری نے تو یہ بات شعر کے بے مقصدیت کے سیاق و سباق میں کہی تھی۔ لیکن اس سے ایک اور کچھ بھی برآمد ہوتا ہے کہ شعر ان تمام تفصیلات کو چھانٹ دیتا ہے جن کے بغیر نثر کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔

تفصیل کا انخراج شعر کا بنیادی عمل ہے، میں اسے اجمال کا نام دیتا ہوں۔ اجمال سے میری مراد وہ اختصار یا ایجاز نہیں ہے جس کے بارے میں شکسپیئر نے اور دوسروں نے کہا ہے کہ حسن کلام کی جان ہے۔ ایسا ایجاز تو نثر میں بھی ہو سکتا ہے بلکہ ہونا چاہیے۔ اجمال سے میں وہ بلاغت بھی نہیں مراد لیتا کہ آدمی بات کہی جائے اور پوری سمجھ میں آجائے۔ نہ اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ اچھے شعر میں حشو قبح قسم کے الفاظ نہیں ہوتے۔ دراصل حشو قبح اور

حشو طبع کی پوری بحث ہی مہمل ہے۔ علمائے بلاغت نے اس میں بڑی موشگافیاں کی ہیں لیکن یہ نکتہ نظر انداز کر گئے ہیں کہ اگر کوئی لفظ یا فقرہ شعر میں ایک سے زیادہ بار لایا گیا ہے، یا ہم معنی الفاظ یا فقرے شعر میں ایک سے زیادہ بار لائے گئے ہیں۔ لیکن معنی میں اضافہ کر رہے ہیں یا اضافہ نہ بھی کر رہے ہوں، لیکن کسی اور قسم کی معنویت کے حامل ہوں تو حشو کہاں رہ گئے؟ حشو کی شرط تو یہ ہے کہ بات پوری ہو جائے لیکن کچھ الفاظ بچ رہیں جن کا کوئی مصروف نہ ہو۔ لہذا حشو طبع کی اصطلاح اجتماعِ ضدین کا نمونہ ہے اور حشو متوسط (یعنی ایسا حشو جو نہ معنی میں اضافہ کرے نہ برا معلوم ہو) تو بالکل ہی مہمل تصور ہے۔ میر کے اس شعر میں استانہ کی رو سے حشو طبع ہے:

اے آہو ان کعبہ نہ ایندو حرم کے گرد کھاؤ کسی کا تیر کسی کے شکار ہو

کیوں کہ کھاؤ کسی کا تیر اور کسی کے شکار ہو، ہم معنی ہیں لیکن چوں کہ اس تکرار سے کلام میں لطف پیدا ہو رہا ہے لہذا خوب ہے۔ حالاں کہ ہم معنی ہونے کے باوجود دونوں فقروں کے انسلالات مختلف ہیں۔ تیر کھانا زخمی ہونے کے طبعی اور جسمانی عمل کی طرف اشارہ کرتا ہے اور شکار ہونا گرفتار ہونے یا بے بس ہو جانے یا محکوم ہونے کا تاثر بھی رکھتا ہے۔ ”حالات کا شکار ہونا“ کے ہم معنی ”حالات کا تیر کھانا“ نہیں ہے۔ ”بے وقوف لوگ عقل مندوں کا شکار ہوتے ہیں“ کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ”بے وقوف لوگ عقل مندوں کا تیر کھاتے ہیں“۔ اس طرح دو بہ ظاہر ہم معنی فقرے الگ الگ عمل کر رہے ہیں، ان کو حشو کہا ہی نہیں جاسکتا، نہ قبیح نہ طبع نہ متوسط۔ کلام میں یا تو حشو ہوگا یا نہ ہوگا۔

میں نے حشو پر اتنی توجہ اس لیے صرف کی ہے کہ یہ بات بالکل واضح ہو جائے کہ اجمال سے میرا مطلب شعر کی وہ خوبی نہیں ہے جو ایمپاز یا اخراج حشو سے پیدا ہوتی ہے اور نہ وہ خوبی ہے جسے تقلیل الفاظ کہا جاسکتا ہے، یعنی جس تاثر یا صورت حال کو ظاہر کرنے کے لیے کثرت الفاظ یا تکرار الفاظ کی ضرورت ہو، اس کو بھی کم الفاظ میں ظاہر کیا جائے۔ کیوں کہ جس طرح ”حشو طبع“ تحریر کی خوبی ہے اسی طرح کثرت الفاظ یا تکرار الفاظ یا تقلیل الفاظ بھی تحریر کی خوبیاں ہیں اور مختلف تحریروں میں ان کا ظہور ہوتا رہتا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہر شاعری میں ایمپاز، یا کثرت الفاظ یا تقلیل الفاظ ہوتی ہے۔ ہزاروں اچھے شعر ہیں جن

میں یہ خوبیاں بالکل نہیں ہیں۔ ”احمال“ کہہ کر میں شعر کے اس مشینی عمل کو ظاہر کرنا چاہتا ہوں جس کی پیدا کردہ خود کار مجبوری کے تحت وہ الفاظ شعر سے چھٹ جاتے ہیں جن کے بغیر نثر مکمل نہیں ہو سکتی۔ میر کا وہی شعر پھر دیکھیے:

اے آہوان کعبہ نہ ایندو حرم کے گرد کھاؤ کسی کا تیر کسی کے شکار ہو

یہ شعر مثال کے طور پر اس لیے بھی مناسب ہے کہ اس کی ترتیب الفاظ تقریباً نثر کی سی ہے۔ اب میں اس کی باقاعدہ نثر کرتا ہوں، لیکن اس شرط کے ساتھ کہ کوئی لفظ کم یا زیادہ نہ کروں گا۔

اے آہوان کعبہ حرم کے گرد نہ ایندو۔ کسی کا تیر کھاؤ کسی کے شکار ہو۔

یہ عبارت جو شعر میں بالکل مکمل تھی، نثر میں آتے ہی نامکمل ہو گئی ہے۔ اگر اس طرح کا اکا دکا جملہ کسی کی نثر میں آپ کو مل جائے تو آپ شاید درگزر کر جائیں، لیکن اگر ساری عبارت ایسی ہی ہوگی تو آپ مصنف کو ذمہ مصلحتین سے خارج کر دینے میں ذرا بھی تامل نہ کریں گے۔ اس نثر کو یوں لکھا جائے تو بات پوری ہوتی ہے۔

اے آہوان کعبہ حرم کے گرد نہ ایندو۔ (بلکہ) کسی کا تیر کھاؤ (یا) کسی کے شکار ہو۔

اب دونوں جملے مربوط معلوم ہوتے ہیں، لیکن پھر بھی دوسرا جملہ کچھ اور الفاظ کا متقاضی ہے۔ مندرجہ بالا جملہ اگر آپ کو کہیں نظر پڑے تو آپ یہ توقع کرنے میں حق بہادب ہوں گے کہ اب آہوان کعبہ سے کچھ یہ بھی کہا جائے گا کہ جب تم تیر کھا چکو گے یا شکار ہو لو گے تب تم پر کوئی حیقت آشکار ہوگی۔ مثلاً عبارت پوری کرنے کے لیے ہم کچھ اس طرح کے فقروں کے متوقع ہوں گے۔

(1) بلکہ کسی کا تیر کھاؤ یا کسی کے شکار ہو تب تم کو معلوم ہوگا کہ عشق کیا چیز ہے۔

(2) بلکہ کسی کا تیر کھاؤ یا کسی کے شکار ہو تب تم واقعی کسی قابل بن سکو گے۔

(3) بلکہ کسی کا تیر کھاؤ یا کسی کے شکار ہو تب تمہیں خبر لگے گی کہ زندگی کیا ہے۔

وغیرہ۔ آپ نے غور کیا کہ ہم جب اس شعر کا مطلب نثر میں بیان کرنے بیٹھیں گے تو ہمیں کوئی ایسی بات کہنی ہوگی جس سے تیر کھانے کے بعد پیدا ہونے والی صورت حال پر روشنی

پڑ سکے۔ اچھا فرض کیجیے اس کی ضرورت نہیں ہے کہ ہم نثری جملہ مکمل کرنے کے لیے مابعد کی صورت حال بھی واضح کریں۔ لیکن نثر میں یہ جملہ نظر پڑتے ہی سیاق و سباق میں ہم یہ وضاحت ناشر دے کر دیں گے کہ یہ بات کس نے کہی۔ مثلاً نثر کی مہارت یوں ہوگی۔
 ملاں نے ملاں سے کہا کہ اے آہوان کعبہ حرم کے گرد نہ ایندو، بلکہ کسی کا تیر کھاؤ
 یا کسی کے شکار ہو۔

اس کے باوجود یہ بات بدیہی ہے کہ شعر کو ان چیزوں کی ضرورت نہیں، اور نہ ہمیں کوئی تکلیف ہی ہوتی ہے کہ یہ باتیں کیوں نہیں کہی گئیں۔ اگر ہم یہ کہیں کہ شعر میں ہم محکم اور مخاطب کا وجود فرض کر لیتے ہیں، یہ اس کا ایک Convention ہے، تو میری بات اور بھی مسلم ہو جاتی ہے کہ نثر میں اس قسم کا Convention نہیں ہوتا، اس لیے ہم نثر میں ان تمام الفاظ کے متوقع رچے ہیں جن کی کسی ہمیں شعر میں نہیں نکلتی۔ میر کا ایک اور شعر دیکھیے، جس کے بارے میں حالی کی روایت کے مطابق صدرالدین خاں آزرده نے کہا تھا کہ قل ہو اللہ کا جواب لکھ رہا ہوں۔

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں
 اس بات سے قطع نظر کہ ہم جب اس شعر کو منثور شکل میں دیکھیں گے تو محکم کا سوال بھی اٹھائیں گے، شاید یہ بھی پوچھ دیں کہ بھولی بار جنوں میں کیا صورت حال رہی تھی، اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ پہلے مصرعے کی نشست الفاظ نے شعر میں خاصا ابہام پیدا کر دیا ہے، اس کے بے کم و کاست نثر یوں ہوگی:

شاید اب کے جنوں میں دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں کچھ فاصلہ نہ رہے۔

مجبوراً ہمیں اس میں اضافہ کر کے یوں لکھنا ہوگا:

شاید اب کے (فصل) جنوں میں دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں کچھ فاصلہ (بھی) نہ رہے۔ یا کچھ فاصلہ (بھی) نہ رہے۔

شعر تو پورا ہو جاتا ہے لیکن نثر ان دو الفاظ کے بغیر موصوری رہتی ہے۔ ایک شعر اقبال کا دیکھیے:

نوٹ کر خورد کی کشتی ہوئی فرقاب نمل ایک کھڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نمل
اس شعر کی سالمیت میں کیا کلام ہو سکتا ہے، لیکن نثر یوں ہوگی۔

خورد کی کشتی نوٹ کر فرقاب نمل ہوئی (لیکن، پھر بھی، صرف) ایک کھڑا (اب
نمل) روئے آب نمل پھرتا پھرتا ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ متفرق اشعار یا غزل کے اشعار میں تو یہ کیفیت لازمی ہے، کیوں کہ
ہر شعر الگ الگ ہوتا ہے، اور بہت سی باتیں فرض کرنی پڑتی ہیں، تو میں یہ کہوں گا کہ یہ
خصوصیت مربوط اشعار یا نظم کے مصرعوں میں اور زیادہ پائی جاتی ہے۔ مثنوی بحر البیان کے یہ
مشہور ترین اشعار ملاحظہ ہوں۔ چاندنی کا بیان ہے، جس کے بارے میں تب سے اب تک
کوئی اختلاف رائے نہیں ہوا ہے کہ چاندنی کی اس سے بہتر منظر کشی میں شعر میں مشکل سے
ہوئی ہوگی۔ یہاں تو یہ عالم ہے زبان کے ساتھ جبر کیے بغیر ان شعروں کی نثر نہیں ہو سکتی۔

وہ سنان جنگل وہ نور قمر وہ براق سا ہر طرف دشت و در
وہ اجلا سا میداں چمکتی سی ریت اگا نور سے چاند تاروں کا کھیت
درختوں کے پتے چمکتے ہوئے خس و خوارے تھمکتے ہوئے
درختوں کے سائے سے مر کا ظہور گر جیسے چمکتی سے چمن چمن کے نور
دیا یہ کہ جوگن کا منہ دیکھ کر ہوا نور سائے کا نکلے جگر

یہاں سب سے بڑی معیبت یہ ہے کہ شروع کے تین مصرعے لفظ "وہ" سے شروع ہوتے
ہیں، کوئی فعل نہیں ہے، "وہ" کے ایسے استعمال کے بعد کچھ نہیں تو کافی پانیہ ہی لگا کر کچھ
اور بات کہی جاتی، میر حسن نے وہ ساری باتیں ہم پر چھوڑ دی ہیں۔ بہر حال نثر یوں ہوگی۔

وہ سنان جنگل میں نور قمر، وہ براق سا دشت و در، وہ اجلا سا میداں، (وہ) چمکتی
سی ریت، (کہ بس نہ پوچھیے، یا اس قدر پڑھئے کہ بس، وغیرہ) چاند تاروں
کا کھیت اگا (ہوا تھا۔) درختوں کے پتے چمکتے ہوئے (تھے، یعنی چمک
رہے تھے۔) خس و خوارے تھمکتے ہوئے (تھے، یعنی جھٹک رہے تھے۔)
درختوں کے سائے سے مر کا ظہور (اس طرح تھا) جیسے چمکتی سے چمن چمن کے نور
گرے (یعنی گر رہا ہو۔) (اور) یا یہ کہ جوگن کا منہ دیکھ کر نور (اور) سائے کا

جگر ٹکڑے ہوا (تایا ہو۔)

اگر یہ کہا جائے کہ میں نے اوپر کا شعر چھوڑ دیا ہے جو ”وہ“ کا جواز پیدا کرتا ہے، تو وہ شعر بھی حاضر ہے:

بندھا اس جگہ اس طرح کا سماں صبا بھی گلی رقص کرنے وہاں
نثر یہ ہوگی:

اس جگہ (کچھ) اس طرح کا سماں بندھا (کہ) صبا بھی وہاں رقص کرنے لگی۔
(اور، وہ سماں کچھ اس طرح کا تھا)

اب اوپر کے پانچ شعروں کی نثر پڑھیے، لیکن اس میں سے ”چمکتی سی ریت“ کے بعد تو سین میں لکھے ہوئے فقرے حذف کر دیجیے۔ پھر سوال یہ ہوگا کہ پھر بار بار ”وہ“ کی تکرار کیوں؟ تب تو مصرعے یوں ہوتا تھے۔

تھا سنسان جنگل تھا نورِ قمر تھا براقِ سا ہر طرف دشت و در

غیرہ۔ ”وہ“ کے معنی ہی یہ ہیں کہ اس کے بعد استعجاب یا بیانِ میانِ متوقع ہے۔ نثر کرتے وقت آپ کو ایجاد بندہ سے کام لینا پڑے گا۔ اب فیض کے یہ چار مصرعے لیجیے:

رات باقی تھی ابھی جب سرِ بالیں آکر
چاند نے مجھ سے کہا جاگ سحر آئی ہے
جاگ اس شب جو سئے خوابِ ترا حصہ تھی
جام کے لب سے تہ جامِ از آئی ہے

یہاں بھی میں نے جان بوجھ کر ایسے مصرعے لیے ہیں جن میں ترتیبِ الفاظ نثر سے بہت قریب ہے، پھر بھی باقاعدہ نثر یوں ہوگی:

رات ابھی باقی جب (میرے) سرِ بالیں آکر مجھ سے چاند نے کہا (کہ) جاگ سحر آئی ہے۔ جاگ، اس شب جو سئے خوابِ ترا حصہ تھی (وہ) جام کے لب سے از (کس) تہ جام (تک) آئی ہے (آگئی ہے) آپ کہہ سکتے ہیں کہ اس عبارت میں لفظ ”میرے“ کا اضافہ فضول ہے۔ میرا جواب یہ ہے کہ شعر کو نظر انداز کر کے اس طرح کی نثر لکھنے کی کوشش کیجیے، دیکھیے لفظ ”میرے“ خود پہ خود

قلم پر آتا ہے یا نہیں۔ ”جام“ کے پہلے ”کر“ کا اضافہ فضول کہا جاسکتا ہے، لیکن اس صورت میں آپ کو عبارت پر وادین لگانے پڑیں گے، مصرعوں میں وادین کی ضرورت نہیں ہے۔ نثر میں آپ کبھی کبھی علامات اوقاف سے لفظ کا کام لیتے ہیں تو کبھی کبھی لفظ سے بھی اوقاف کا کام لیتے ہیں۔ آخری مصرعے کی نثر کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ جام کے لب سے تہ جام اتر آئی ہے خود ہی نثر ہے، اس میں ”اتر“ کے بعد ”کر“ لگا کر زبردستی مصرعہ بگاڑا گیا ہے۔ حالانکہ بات سامنے کی ہے ”تہ جام“ اگر یہ معنی ”جام کے نیچے“ ہے (جو ظاہر ہے کہ نہیں ہے، جیسے تہ دام، تہ بام وغیرہ) بلکہ ”جام کے آخر حصے“ کے معنی میں ہے (جو ظاہر ہے کہ ہے) تو پھر ”تہ جام“ کے بعد ”تک“ لگانا ضروری ہے اور اگر ”تک“ لگانا ہے تو مجبوراً ”اتر“ کے بعد ”کر“ لگانا ضروری ہے۔ اگر نثریوں کی جائے: جام کے لب سے تہ جام تک اتر آئی ہے تو معنی نکلتے ہیں کہ لب سے لے کر تہ تک سرایت کر گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی غلط ہوگا، لہذا مندرجہ نثر ہی درست ہے۔

ان مثالوں سے یہ بات کھل گئی ہوگی کہ شعر کا اجمال دراصل ان الفاظ کا اخراج ہے جن کے بغیر نثر کا تصور ناممکن ہے۔ یہ کلیہ اسی قدر مسلم اور اجمال کی کیفیت تقریباً اتنی ہی آفاقی ہے جتنی شعر میں وزن کے وجود کی ہے۔ میں نے تقریباً کا لفظ اس لیے لگایا ہے کہ میں وزن کو ہر قسم کے شعر کے لیے ضروری سمجھتا ہوں، چاہے اس میں شاعری ہو یا نہ ہو، لیکن شاعری کی پہلی پہچان یہ ہے کہ اس میں اجمال ہوتا ہے۔ ایسے شعر جن میں شاعری نہ ہوگی، یا کم ہوگی، بہت ممکن ہے کہ اجمال سے بھی عاری ہوں۔ بہر حال، شاعری کے حال، یعنی اچھے شعروں میں اجمال ضرور ہوگا۔ اب یہیں ظہور کر نثری نظموں اور تخلیقی نثر کی بات بھی کری جائے۔ کچھ ایسی نثریں ہیں جو یقیناً شاعری ہیں مثلاً ٹیگور کی انگریزی گیتا فحلی، انجیل کے بہت سے حصے، جدید شعرا کی کچھ نظمیں، وغیرہ۔ ان کو تخلیقی نثر میں کیوں نہ رکھا جائے، یا تخلیقی نثر کو شاعری میں کیوں نہ رکھا جائے۔ میرے اس خیال پر کہ نثر میں تفہیم، استعارہ، ہیکر وغیرہ کم سے کم استعمال ہونا چاہیے اور ”شعریت“ سے بوجھل نثر، خراب نثر ہوتی ہے، محمود ہاشمی نے ایک بہت اچھا سوال اٹھایا تھا کہ ایسے نثر پاروں کو شعر کیوں نہ کہا جائے؟

نثری نظموں کا معاملہ تو آسان ہے۔ اول تو یہ اتنی کم تعداد میں ہیں کہ ان کو استثنائی کہا جاسکتا ہے لیکن اس جواب پر قناعت نہ کر کے میں یہ کہوں گا کہ نثری نظم اور نثر میں بنیادی

فرق اجمال کی موجودگی ہے نثری نظم اجمال کا اسی طرح استعمال کرتی ہیں جس طرح شاعری کرتی ہے، اس طرح اس میں شاعری کی پہلی پہچان موجود ہوتی ہے۔ شاعری کی جن نشانیوں کا ذکر میں بعد میں کروں گا، یعنی ابہام، الفاظ کا جدلیاتی استعمال، نثری نظم ان سے بھی عاری نہیں ہوتی۔ لیکن آخری بات یہ ہے کہ میں نے شروع میں نامزدیت کو نثر کی شرط ٹھہرایا تھا اور مزدویت کی مثال رباعی کے حوالے سے دی تھی کہ اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف الوزن ہو سکتے ہیں لیکن ان میں ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے۔ بعینہ یہی بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے، فرق یہ ہے کہ باقاعدہ لیکن مختلف وزن رکھنے والی رباعی میں دہرائے جانے کے قابل رکن ایک مصرع ہوتا ہے جس کی دو گن تگن چو گن مختلف لیکن ہم آہنگ اوزان میں کی جاتی ہے یہ تو نثری نظم کا پیرا گراف دہرائے جانے والے رکن (یعنی آہنگ کی اکائی) کی حیثیت رکھتا ہے، اور اس کے بھی آہنگ کے دو گن، تگن، چو گن وغیرہ ہو سکتے ہیں، یعنی نثری نظم کے ایک پیرا گراف میں جو آہنگ ہوتا ہے وہ دوسرے پیرا گراف میں بھی دہرایا جا سکتا بلکہ دہرایا جاتا ہے اگر نظم میں دوسرا پیرا گراف بھی ہو۔ نثر پارے میں یہ بات ناممکن ہے کہ جو آہنگ ایک پیرا گراف میں ہو اسے ہو بہو دوسرے میں بھی دہرایا جائے۔ مثال کے طور پر میں احمد ہمیش کی ”تجدید“ نامی نظموں کا ذکر کر سکتا ہوں۔ بہت دن ہوئے اس سلسلے کی ایک نظم (جو بعد میں کچھ تبدیلی کے بعد نئے نام میں شائع ہوئی) میرے پاس تجزیے کے لیے آئی۔ شاعر کا نام غلی رکھا گیا تھا، لیکن چوں کہ میں ”تجدید“ سلسلے کی ایک نظم پہلے پڑھ چکا تھا، اور دونوں نظموں کے آہنگ میں حیرت انگیز مماثلت تھی، اس لیے مجھے یہ پہچانے میں کوئی دقت نہ ہوئی کہ یہ نظم احمد ہمیش کی ہے اور ”تجدید“ سلسلے کی ہے:

آج رات کے ٹھیک آٹھ بجے ایک آدمی اپنے ایمانی خاک واں میں صفر صفر گر رہا ہے

وہ ان تمام ناقص ایمانوں میں بسر ہو رہا ہے

جن میں ہم سب کو بسر ہونا ہے اور یہ ایک عجیب اتفاق ہے

(تجدید 2)

اس آہنگ کو مندرجہ ذیل آہنگ کے سامنے رکھیے:

وہ کیسے بسر ہیں، جن پر عورتیں کبھی نہیں سوئیں

جن کی تربیت محض ایک کھوٹی ہے
جن پر دماغ اور جسم بھی تنگ ہیں

(تجدید ۱)

اس کا صوتی تجزیہ کرنے کی ضرورت نہیں، اس کے بغیر ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ دونوں کے آہنگ ایک ہیں، اور ان نظموں میں مصرعے یا رکن کی اکائی کے بجائے پیرا گراف یا کٹڑے کی اکائی کا اصول کارفرما ہے۔ شہر پار کی نثری نظمیں ابھی شائع نہیں ہوئی ہیں، لیکن ان میں بھی یہی صورت نظر آتی ہے، بلکہ زیادہ وضاحت سے دیکھی جاسکتی ہے، کیوں کہ اختصار کی وجہ سے ان کی اکائی زیادہ ٹھیک ہوئی اور آسانی سے پہچان میں آ جانے والی ہے۔

اس طرح نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے لہذا اسے نثری نظم کہنا ایک طرح کا قول بحال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی کہنا چاہیے۔ لیکن تخلیقی نثر (یعنی وہ نثر جو افسانے، ناول وغیرہ میں استعمال ہوتی ہے) کا معاملہ بہت زیادہ پیڑھا ہے۔ تخلیقی نثر میں اجمال اور موزونیت کو چھوڑ کر شعر کے دوسرے خواص موجود ہونے ہیں۔ لیکن اجمال کی عدم موجودگی استعارے، پیکر، اور تشبیہ کو پوری طرح پھیلنے نہیں دیتی۔ اور اگر ان عناصر کے ساتھ زبردستی کر کے نثر نگار انھیں اپنی عبارت Over Work کرے تو ان میں بے جواز ہونے کی کیفیت نمایاں ہونے لگتی ہے۔ یہ یقیناً ممکن ہے کہ کسی نسبت طویل تخلیقی نثر پارے میں جگہ جگہ اجمال کا بھی عمل دخل ہو (جیسا کہ جدید افسانے میں ہوتا ہے) اور نثر پارے کے وہ کٹڑے شعر کے قریب آجائیں، لیکن ان کے آس پاس پر محیط عدم اجمال اور موزونیت انھیں پوری طرح شاعری نہیں بننے دیتی۔ اس طرح محمد ہاشمی کے سوال کے جواب میں کہ شاعرانہ وسائل استعمال کرنے والی نثر کو شعر کیوں نہ کہا جائے، ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اول تو شاعرانہ وسائل استعمال کرنے والی نثر، بہر حال نثر رہتی ہے اور بالفرض وہ شعر بن بھی جائے تو وہی الجھاوے پیدا ہوں گے جن کی طرف میں نے شروع میں اشارہ کیا ہے یعنی ہمیں یہ کہنا پڑے گا کہ "آگ کا دیا" ہمیں فی صدی شاعری اور ستر فی صدی نثر ہے۔ میں نے اشعار کی جو نثریں ادھر لکھی ہیں ان کا مطالعہ ایک لمحے میں واضح کر دے گا کہ تخلیقی نثر جب شاعرانہ وسائل کثرت سے استعمال کرتی ہے تو اسے کس قدر خطرے لاحق ہو جاتے ہیں۔ میر حسن کے اشعار ہر معیار سے شاعری ہے، لیکن جب میں نے ان کی نثر کی تو

وہ شاعری تو نہ رہ گئی، لیکن ایک عجیب نگہری لولی نثر بن گئی۔ جدید افسانے میں انھیں لوگوں کی تخلیقی نثر کا کام یاب ہے جنہوں نے شاعرانہ وسائل کو استعمال کرنے والی زبان کے ساتھ ساتھ ایسی زبان کثرت سے استعمال کی ہے جس میں نثر کا عدم اجمال پوری طرح نمایاں ہے۔ انور سجاد کی یہ عبارات ملاحظہ ہوں:

(۱) پرندے ان گنت پرندے آسمان کی تمام سمتوں سے اڑتے ہوئے سیاہ غبار کے بادلوں پر اپنے ہوں کے بند باندھنے کی کوشش میں غبار کی قوت اور رفتار کے سامنے خس و خاشاک، طوفان ہے کہ انداز ہی چلا آتا ہے۔

یہ انور سجاد کے افسانے ”کارڈ ایک دم“ کا آغاز ہے۔ شعری طرح اجمال پیدا کرنے کی کوشش نمایاں ہے (بند باندھنے کی کوشش میں [ہیں لیکن] غبار کی قوت اور رفتار کے سامنے خس و خاشاک [کی طرح ہیں])۔ لیکن یہ انداز مسلسل برقرار نہیں رہتا۔

(2) پرندے، (ان گنت پرندے) اپنی اپنی بولیوں (اپنی اپنی آوازوں) میں صدائے احتجاج بلند کرنے کا تہہ کرتے ہیں سیاہ غبار (میں ہڑتی) سڑوں (کالی) مٹی کے (کرڈوں) ذرعت (ان کی) بجلی چمچوں سے داخل ہو کر (ان کے) پیچھڑوں پر جم جاتے ہیں۔

یہ عبارت نمبر ایک کے فوراً بعد اگلے ہیہراگراف کا آغاز کرتی ہے۔ قوسین میں رکھے ہوئے الفاظ انور سجاد کے ہیں، شاعری انھیں یہ خوشی حذف کر سکتی ہے۔ لیکن یہ عبارت پھر بھی شعر کے بہت نزدیک ہے۔ افسانے کے وسط میں یہ عبارت دیکھیے:

وہ ہاتھ کا پتہ پڑال میں پہنچتا ہے۔ لوگوں پر سکوت طاری ہو جاتا ہے۔ وہ ہاتھ فون کے سامنے آتا ہے۔ سب ہر تن گوش ہو جاتے ہیں۔ وہ پھولے ہوئے سانس کو آہ میں لا جاتا ہے۔

یہ تخلیقی نثر ہے، لیکن صرف نثر ہے۔ شاعرانہ وسائل کا کہیں پتہ نہیں۔ پورے افسانے میں نثر کا توازن اسی طرح برقرار رکھا گیا ہے۔ میں نے جان بوجھ کر ایسا افسانہ منتخب کیا ہے جس میں مکالمہ بالکل نہیں ہے، اور بیانیہ بھی بہت کم ہے۔ اس کے باوجود نثر کی تخلیقی نوعیت شاعری سے مختلف رہتی ہے، یہ نثر نگار کی بہت بڑی خوبی ہے۔ ورنہ مکالمہ اور بیانیہ ہی نثر کے شعری کردار کو مہذب کرنے کے لیے کافی ہوتے ہیں۔ اسی لیے میں ایسی تخلیقی نثر کو ناکام اور جھوٹے گوئے ٹیپے والی نثر کہتا ہوں جس کا شعری کردار اتنا چالو اور برف زدہ ہو کہ مکالمہ

اور بیانیہ کی چیز رفتاری بھی اسے بچھلانے میں ناکام رہے، اور اسی لیے میں محمد حسین آزاد کو اردو کا سب سے بڑا تخلیقی نثر نگار سمجھتا ہوں۔ انھوں نے اجمال کو بالکل پس پشت ڈال دیا ہے، شعری وسائل بھی وہ استعمال کیے ہیں جو اپنے کردار و تفاعل کے اعتبار سے ”بے جنس“ یعنی Neutral ہیں۔ یعنی اگر وہ شعر میں بھی آئیں تو اجنبی نہیں معلوم ہوتے۔ ان بے جنس وسائل کا ذکر میں آگے بھی کروں گا۔ فی الحال ”آب حیات“ کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

میر حسن مرحوم نے اسے لکھا اور ایسی صاف زبان، فصیح محاورے اور میٹھی مٹھکڑ میں
اور اس کیفیت کے ساتھ ادا کیا جیسے آبِ رواں۔ اصل داند کا خشک آنکھوں میں کھینچ
سجھ گیا اور ان ہی باتوں کی آوازیں کانوں میں آنے لگیں جو اس وقت وہیں ہو رہی
تھیں۔ یاد ہو اس کے اصول فن سے ہال برابر اصرار یا اصرار نہ کرے۔ قبول عام
نے اسے ہاتھوں میں لے کر آنکھوں پر رکھا۔ اور آنکھوں نے دل و زبان کے
حوالے کیا۔ اس نے غرائز اہل فن کی تعریف پر قناعت نہ کی بلکہ عوام جو حرف بھی
نہ پہچانتے تھے وہیںوں کی طرح حفظ کرنے لگے۔

نثر کی سب سے بڑی مشکل یا خوبی یہ ہے کہ اس کا چھوٹا سا اقتباس اس کی تعین قدر کے لیے کافی ہوتا ہے۔ شعر کا ایک مصرع بھی بڑی شاعری کے زمرہ میں آسکتا ہے، (آخر آرٹلڈ نے بڑی شاعری کی پہچان انھیں مصرعوں پر مقرر کی تھی۔ شاعری کی یہ پہچان غلط سی لیکن شعر کی بنیادی فطرت کو ضرور واضح کرتی ہے) لیکن نثر کا ایک جملہ بلکہ ایک ہیہ اگر اہل بھی اس مقصد کے لیے کافی نہیں ہوتا۔ آب حیات ہو یا انور سجاد کا الماس، اس کی نثر کا لطف حاصل کرنے کے لیے خاصا طویل اقتباس ضروری ہے۔ پھر بھی، میں حتی الامکان واضح کرنے کی کوشش کروں گا کہ آزاد نے اس عبارت میں کیا جادو جگائے ہیں۔

سب سے پہلے تو یہ غور کیجیے کہ اگرچہ میں نے بہت تلاش کے بعد ایسی عبارت ڈھونڈی ہے جس میں (ادوار کی تمثیلی عبارت کے علاوہ) تشبیہ و استعارے کی کارفرمائی نسبتاً زیادہ ہے، یعنی میں نے بیانیہ عبارت منتخب کرنے سے گریز کیا ہے۔ پھر بھی، اس تحریر میں صرف چند ہی استعارے یا تشبیہیں یعنی جدلیاتی عمل کرنے والے الفاظ استعمال ہوئے ہیں، جو درج ذیل ہیں (اس فہرست سے میں نے محاوروں مثلاً ”میٹھی مٹھکڑ“ کو خارج کر دیا ہے اگرچہ وہ بھی اصلاً استعارے ہیں۔)

(۱) آپ رواں (۲) قبول عام نے اسے ہاتھوں میں لے کر آنکھوں پر رکھا
(۳) آنکھوں نے دل و زبان کے حوالے کیا (۴) دھینوں کی طرح حفظ کرنے لگے۔

آپ نے دیکھا جدلیاتی الفاظ کی تعداد اور سجاد کی عبارت سے نہ صرف بہت کم ہے، بلکہ ان کی نوعیت بھی ایسی ہے کہ اگر وہ کسی عبارت میں تھا آپڑیں تو ان پر شاید کسی کی نظر نہ پڑے۔ یعنی جدلیاتی لفظ یہاں اپنی کم ترین شدت کی سطح پر استعمال ہوا ہے۔ اضافوں کا کھیل بہت کم ہے، غیر ہندوستانی الفاظ پر ہندوستانی الفاظ کو جگہ جگہ ترجیح دی گئی ہے (”میٹھی مٹنگو“ بجائے ”شیریں مٹنگو“۔ ”ان ہی باتوں کی آوازیں کانوں میں آنے لگیں جو اس وقت وہاں ہو رہی تھیں“ بجائے ”ان ہی مکالموں یا مٹنگوؤں کی آوازیں گوشِ قنصل میں آنے لگیں جو وقتِ تذکرہ میں وہیں ہو رہی تھیں“۔ ”بالِ برابر ادھر یا ادھر نہ گئے“ بجائے ”سرمو تجاوز نہ کیا“)۔ لیکن اس کے باوجود ایسے الفاظ نہیں استعمال ہوئے ہیں جو اردو میں مستعمل نہیں ہیں اگرچہ سمجھ لیے جاتے ہیں۔ ہمارے بعض نثر نگاروں کی جگہ من، وقت کی جگہ سے، شرم کی جگہ لاج، زمین کی جگہ دھرتی وغیرہ لکھ کر سمجھتے ہیں کہ ”غیر معمولی لطیف“ زبان استعمال کر رہے ہیں، حالاں کہ کوئی لفظ نہ لطیف ہوتا ہے نہ کثیف، وہ یا تو زبان کے مزاج میں کھتا ہے یا نہیں کھتا۔ آزاد اگرچہ غیر ہندوستانی الفاظ اور اضافوں کا استعمال کم کم کرتے ہیں لیکن اردو میں غیر مستعمل ہندوستانی الفاظ سے بھی گریز کرتے ہیں۔ لہذا عبارت میں وہ قسطنطنیہ پیدا ہوتا جو بڑی بوڑھیوں کے غمزے میں ہوتا ہے۔ اب یہاں ایک اور اقتباس دینا ہی پڑے گا:

سید انشا ہیہ قواعد کے دستے سے تڑپے ہو کر چلے ہیں، مگر وہ ان کا ترجمہ نہیں بھی
عجب ہانک پن دکھاتا ہے۔ یہ [صحفی] بھی مطلب کو خوبی اور خوش اسلوبی سے ہوا
کرتے ہیں مگر کیا کریں کہ وہ اردو بہ پن نہیں جاتا۔ ذرا آکر کر چلے ہیں تو ان کی
خوشی بڑھانے کا ناز بے تحاشہ معلوم ہوتا ہے۔ سید انشا سیدی سادی باتیں بھی کہتے
ہیں تو اس انداز سے ادا کرتے ہیں کہ کہا اور سنتا گھڑوں رقص کرتا ہے۔

اس عبارت میں جدید فیشن کی ”شاعرانہ“ نثر لکھنے والے ”رستے“ کی جگہ ”ڈگر“،
”عجب“ کی جگہ ”انیشا“، ”خوش اسلوبی“ کی جگہ ”نکل پن“ یا ”سجھنا“، ”انداز کی جگہ ”بھاد“
وغیرہ استعمال کریں گے اور اردو نثر کا خون کر دیں گے۔ لیکن بات پہلے اقتباس کی ہو رہی
تھی۔ ہر جملے کے آخری لفظ پر غور کیجیے۔ قافیہ شعر میں حسن ہے، نثر میں قابلِ برداشت ہے،

لیکن نثر کے ایسے جملے جو افعال پر فتم ہوں اور سارے افعال ایک ہی زمانہ Tense کو ظاہر کریں، مثلاً تھا، تھی، تھے، آیا، گیا، ہوا وغیرہ تو ایک بد مزہ ذہنی قسم کا قافیہ پیدا ہو جاتا ہے جو نثر کے آہنگ کو بگاڑ دیتا ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں "آگ کا دریا" کی ایک عبارت کے بارے میں لکھا تھا کہ بہت سے جملوں کے ماضی مطلق اور ماضی استمراری پر فتم ہونے کی وجہ سے آہنگ میں سانس پھولنے کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اس کو کیا کیا جائے کہ مبادیہ میں ایسی مجبوری آئی جاتی ہے، لیکن دیکھیے آزلو نے شعوری یا غیر شعوری طور پر جملوں کے اختتام سے کتنی ہوشیاری سے کام لیا ہے۔ جیسے (1) آب رواں (2) کھنچ گیا (3) ہو رہی تھیں (4) نہ گرے (بہ معنی نہ گرنے پائے) (5) پر رکھا (6) حوالے کیا (7) کرنے لگے۔ میں نے جملوں کے ان فقروں کو چھوڑ دیا ہے جہاں بات پوری نہیں ہوئی۔ "قامت نہ کی" کے بعد "بلکہ" لگا کر آہنگ کے دوسرے فقرے میں Over Flow کر دیا ہے۔ دوسرے اقتباس میں بھی یہی التزام رکھا گیا ہے۔ خاص کر اس جملے پر غور کیجیے: "سیدھی سادی باتیں بھی کہتے ہیں تو اس انداز سے ادا کرتے ہیں"۔ اس جملے کو فتم نہ کر کے "کہ" کے ذریعہ اگلے سے ملایا تو گویا ہی ہے، لیکن "باتیں بھی کہتے ہیں" کے بعد "اس انداز سے کہتے ہیں" کی عکراہ سے بچ کر "انداز سے ادا کرتے ہیں" کہہ دیا ہے۔ "ادا کرتے ہیں" کو حذف کر کے جملہ یوں بھی بن سکتا تھا کہ "اس انداز سے، کہ کہتا اور سنتا..." لیکن "کہہ کہتا" کے تناظر کے علاوہ "کہتے" اور "کرتے" کے تضاد اور اس کے بعد "کہ" کے ذریعہ آہنگ کے Over Flow سے ہاتھ دھوا پڑتا۔

چنانچہ اچھی تخلیقی نثر اگرچہ شاعرانہ وسائل استعمال کر لیتی ہے، لیکن اس کی خوبی کا اصل راز کچھ دوسری ہی چیزوں میں ہوتا ہے اور جو چیز اسے بنیادی طور پر شاعری سے الگ کرتی ہے وہ اجمال ہے۔ میں نے موزونیت کو شعر کی پہچان بتایا تھا، اجمال کو بھی شعر کی پہچان بتاتا ہوں، لیکن اس شرط کے ساتھ کہ جس شعر میں شاعری ہوگی اس میں اجمال یقیناً ہوگا، اور اس اجمال کی خصوصی اہمیت ہوگی۔ جس شعر میں شاعری نہ ہوگی ممکن ہے اس میں اجمال نہ ہو، لیکن یہ یقینی ہے کہ اس میں اجمال اگر ہوگا بھی تو اس میں شعر کے بقیہ خواص نہ ہوں گے۔ مثلاً مسعود حسن رضوی ادیب کے تصنیف کردہ مثنیٰ ہے اثر شعر۔

ہاتھی کو بڑا کیا بڑا ہے لیچے کو کھڑا کیا کھڑا ہے

میں بھی اجمال ہے، کیوں کہ اس کی بھی نثریں ہوں گی: (اس نے) باقی کو بڑا کیا، (اس لیے وہ) بڑا ہے۔ (اس نے) لٹھے کو کھڑا کیا (اس لیے وہ) کھڑا ہے۔ ممکن ہے آپ کو یہ خیال ہو کہ میں نے اب تک جن شعروں میں اجمال ڈھونڈا ہے وہ نسبتاً پیچیدہ صرف دھوکے کے حامل تھے، اور مشوئی کے شعر اگر پیچیدہ نہیں تھے تو تسلسل قائم رکھنے کی ضرورت کے باعث ان کی بھی نثر کرتے وقت الفاظ بڑھانے کی ضرورت پیش آئی تھی، لہذا میں کچھ سہل متعقّب قسم کے شعر بھی اٹھاتا ہوں:

اثر اس کو ذرا نہیں ہوتا	رنج راحت فزا نہیں ہوتا
تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے	ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا (موسن)
ہستی اپنی حباب کی سی ہے	یہ نمائش سراب کی سی ہے
چشم دل کھول اس بھی عالم پر	یاں کی اوقات خواب کی سی ہے (میر)
کعب کے سفر میں کیا ہے زاہد	بن جائے تو آپ سے سفر کر
یہ دہر ہے کارگاہ مینا	جو پاؤں رکھے تو یاں سو ڈر کر (قائم)

ان اشعار کی نثر بالترتیب یوں ہوگی:

موسن: اس کو ذرا (بھی) اثر نہیں ہوتا۔ (اور کیوں ہو؟ جب کہ) رنج راحت فزا نہیں ہوتا۔ تم (ی) کسی طرح ہمارے نہ ہوئے، یا (بس) تم کسی طرح ہمارے نہ ہوئے ورنہ (ہونے کو) دنیا میں کیا نہیں ہوتا۔

میر: اپنی ہستی (بس) حباب کی سی ہے، (اور اس کی) یہ نمائش سراب کی ہے۔ (اے شخص!) اس عالم پر بھی چشم دل کھول، (کیوں کہ) یہاں کی اوقات (تو) خواب کی سی ہے۔ قائم: (اے) زاہد! کعبے کے سفر میں کیا (دکھا) ہے، جو (تجھ سے) بن جائے (یعنی بن پڑے) تو (اپنے) آپ سے سفر کر۔ یہ دہر (کیا ہے) کارگاہ مینا ہے، جو (بھی) یہاں پاؤں رکھے (ہے) سو ڈر کر (رکھے ہے) یا جو (بھی) یہاں پاؤں (رکھے) سو ڈر کر رکھے۔

اجمال کی شرط یہ ہے کہ شعر سے ایسے الفاظ کا اخراج کر دیا جائے جن کے بغیر اس شعر کی نثر نامکمل یا خلاف محاورہ رہے یا نا مانوس معلوم ہو اور تو چشمی نثر کے توازن سے عادی معلوم ہو۔ اختصار جالب کی نثر میں جو اہمیت محسوس ہوتی ہے اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ وہ

کہتے تو خالص نثر ہیں، یعنی ایسی نثر جو توضیح، تفہیم اور تنقید کے لیے استعمال کی جائے (مثلاً تنقید یا تاریخ کی نثر) لیکن جگہ جگہ اس پر اجمال کا عمل کر دیتے ہیں۔

(اور) مباحث بھی کیسی؟ معمولی (مباحث) نہیں، (بلکہ) میں ترقی پسند نظریے کی ضد۔ پھر (میں اس بات پر) حیرت ہوتی ہے (کہ) ترجیحات کا فیصلہ کون کرے گا؟ (کیا) ترقی پسند ادیب (کریں گے؟) شاید ہاں، (شاید) نہیں۔ (شاید) ترقی پسند ادیب کے مضمومات یا پتہ جولاں (بکر) پڑھنے والوں کے پاس پہنچیں اور (جب ہی) وہ اہم غیر اہم کا اندازہ لگائیں تو (لکھیں اور اگر) نہیں تو نہیں۔ پھر اس سے (بھی) کیا فرق پڑتا ہے۔ ترقی پسند ادیب اپنی ترجیحات کا فیصلہ کرے (یا) نہ کرے۔ (اصل) معاملہ تو ہادی کے ہاتھ میں ہے۔

(انجمن جالب، فی مین شاعر)

توسین کے الفاظ اصل عبارت میں نہیں ہیں، میں نے بڑھائے ہیں۔ اس پسند کاری کے باوجود وہ باتیں رہ گئی ہیں۔ ”پاپہ جولاں“ کو ”پڑھنے والوں“ کی بھی صفت بنایا جاسکتا ہے۔ اور ”پھر اس سے کیا فرق پڑتا ہے“ والے فقرے میں ”اس“ کی ضمیر ترقی پسند ادیب کے فیصلے کی طرف راجع ہوتی ہے جس کا ذکر بہت پہلے آیا تھا۔

اگر انجمن جالب کی نثر، خالص نثر پر اجمال کا عمل کر کے انفرادیت حاصل کرتی ہے تو آل احمد سرور کی نثر، خالص کے متن میں تخلیق کا پیوند لگاتی ہے، اس طرح توضیحی نثر میں بھی تخلیقی نثر سے ملتا جلتا آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ ہمارے پیش تر بڑے نقادوں کی تحریر اس انسانی حسن سے خالی ہے۔

شرقی فلسفے میں روحانیت اور مٹرنی فلسفے میں مادیت کی جلوہ گری ہے۔ روحانیت کے خیال کے مطابق مادے کی کشافوں کو دور کر کے روح کے جلوے کو ہلا دینا میں مقصد زندگی ہے مگر اس کی وجہ سے کائنات ایک بے مقصد وجود اور زندگی ایک بے سود مظاہرہ نہیں ہوتی۔ بلکہ یہ وہ پردہ ظلمات ہے جس سے گزردہ آب حیات ملتا ہے۔ مغرب میں قومیت فطرت انسانی کو ایک اندھی شیت کا کھلونا سمجھتی ہے۔ مشرق میں جبریت اور بے مبالغہ دنیا کی تعلیم دنیا کو حدود بالذات سمجھنے سے روکتی ہے اور اس کی نیرنگیوں سے لاکھوں کو خیرہ نہیں ہونے دیتی۔

(آل احمد سرور: میر کے مطالعہ کی اہمیت)

اس عبارت پر اجمال کا عمل کیجیے تو اختیار غالب کا سا آہنگ نہ پیدا ہوگا، نہ اس کے ارتکاز میں اضافہ ہوگا۔ کیوں کہ ابھی نثر میں عدم اجمال کی خاصیت پڑھنے والے کی فکر کو واضح راستوں پر چلائی رہتی ہے۔ اس وضاحت کے لیے جتنا ارتکاز ضروری ہے، نثر اس سے زیادہ کی تحمل نہیں ہو سکتی۔ محمد حسین آزاد کی طرح یہاں بھی جدلیاتی الفاظ کم ہیں، لیکن جہاں آزاد کے یہاں تنوع کا توازن تھا، یہاں مقابل کا توازن ہے: روحانیت کی جلوہ گری، مادیت کی جلوہ گری، جلوسے کو جلا دینا، کائنات ایک بے مقصد وجود اور زندگی ایک بے سود مظاہرہ۔ قوطیت، مشیت کا کھلونا۔ سمجھتی ہے، روکتی ہے۔ نیرنگیوں سے نگاہوں۔ ایک آدمہ کافیہ بھی موجود ہے، جلوہ گری ہے، مقصد زندگی ہے، کائنات ایک بے مقصد وجود اور زندگی ایک بے سود مظاہرہ۔

ہمارے لہجہ میں سب سے اچھی توضیحی نثر شاید محمد حسن عسکری نے لکھی ہے۔ ان کے یہاں آزاد سے یہ ظاہر ہے ارادہ اور بے ساختہ لیکن دراصل ارادی استہزا کی وجہ سے برتری کی شان پیدا ہو گئی ہے جو بہترین توضیحی نثر کا طرہ امتیاز ہے۔

اس جدیدیت کا آغاز قمارچہ انداز سے انحراف۔ اگر اس ذہنیت کو منطقی طور پر نشوونما پانے دیا جائے تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ مذہب، اخلاقیات، معاشیات، سیاسیات، مگر اس کے بعد مروجہ علوم صحیح تک بڑی سے بڑی اور چھوٹی سے چھوٹی قدر کو غلط اور ناکارہ ثابت کیا جائے۔ مگر کسی چیز کو غلط یا ناکارہ کہنے کے لیے لازمی ہے کہ آپ کے پاس فیصلے کے لیے کوئی معیار بھی ہو۔ ایک معیار تو یہ ہو سکتا ہے کہ آپ مروجہ اقدار میں سے چند کو تسلیم کر لیں اور اس کو کوئی پرکس کر باقی تمام اقدار کو کھونا ثابت کر دیں۔ مگر اس طرح مکمل انحراف ممکن نہ ہوگا۔ اس لیے جدیدیت کا سب سے بڑا معیار ذاتی پسند یا مفروضیت قرار پایا۔

(محمد حسن عسکری: میر اور نئی غزل)

عبارت میں کوئی استعارہ، تشبیہ، دیکر نہیں ہے۔ قاری کی صرف ایک اضافت ہے (علوم صحیحہ) لفظ ”مروجہ“ کو تین بار دہرایا گیا ہے، قانون کی زبان بھی، جو انتہائی قطعیت اور وضاحت کو اپنا مقصد سمجھتی ہے، تکرار پسند ہے۔ آل احمد سرور کے یہ خلاف مقابل کے توازن

1۔ اور پچھلے عہد میں حلال نے ہمارے عہد میں سلیم احمد، وارث علوی، درپز آغا اور محمود ہاشمی نے حقیقی اور توضیحی نثر کے احراج کے ایسے نمونے پیش کیے ہیں۔

اور مابعد الطبیعیاتی مفہوم رکھنے والے الفاظ (روح کے جلوہ کو جلا دینا، پردہ ظلمات، جلوہ گری، اندھی مشیت، نیرنگیوں) کا کہیں پتہ نہیں۔ پہلا ہی جملہ توشیحی ہے۔ عمر حسن عسکری مغرب کی جدیدیت کے مخالف نظریہ بنا رہے ہیں۔ ابھی ان کا مسلک واضح نہیں ہوا ہے، لیکن اس جدیدیت کے بارے میں وہ ایسے الفاظ استعمال کر رہے ہیں جن کی تہ میں تحقیر کا جذبہ (بلکہ ”میرے پاس ان فضولیات کے لیے وقت نہیں“ کا سا رویہ) دکھائی دیتا ہے۔ ”ذہنیت“ (یہ لفظ عام طور پر برے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔) ”لازمی نتیجہ یہ ہے کہ... ناکارہ ثابت کیا جائے۔“ ”آپ کے پاس کوئی معیار بھی ہو۔“ ”کسوٹی پر کس کر... کھوتا ثابت کر دیں۔“ (”کس“ کی تکرار اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ مصنف اس عمل کو احقانہ سمجھتا ہے۔) لفظ ”ضروری“ کی جگہ دونوں جگہ ”لازمی“ لایا گیا ہے تاکہ حسیہ اور قطعیت کی برتری کا احساس مضبوط ہو جائے۔ ”غلط اور ناکارہ“ میں تکرار اس فرض سے ہے کہ یہ واضح ہو جائے کہ ممکن ہے کوئی قدر ناکارہ ہو لیکن غلط نہ ہو یا غلط ہو لیکن ناکارہ نہ ہو۔ مقصود یہ دکھانا ہے کہ غلط پن اور ناکارگی الگ الگ صورتیں ہیں۔ پہلے توشیحی جملے کے بعد جملہ ”اگر“ سے شروع ہوتا ہے اور منطقی استدلال کی تکمیل کے بعد آخری جملہ ”اس لیے“ سے شروع ہوتا ہے (یہی ثابت کرنا تھا۔)

نثر کی اتنی ساری مثالوں کا تجزیہ کرنے کا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ اجمال شعر کا وصف ہوتا ہے، نثر کا نہیں۔ لیکن اجمال، شاعری کی تنہا پہچان نہیں ہے۔ یعنی کسی شعر میں صرف اجمال کا وجود اس بات کا ثبوت نہیں ہے کہ اس میں شاعری بھی ہے۔ شعر کو شاعری بننے کے لیے کچھ اور خواص کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جس شعر میں شاعری ہوگی اس میں شاعری کی اور نشانیوں کے ساتھ ساتھ اجمال بھی ہوگا۔ اس طرح اجمال کی ایک منفی حیثیت ہے، یعنی جس تحریر میں شاعری کے اوصاف ہوں، لیکن اجمال نہ ہو وہ شاعری نہ ہوگی، لیکن مجرد اجمال شعر کو شاعری میں تبدیل نہیں کر دیتا۔

میں نے اس مضمون میں جگہ جگہ ”جدلیاتی لفظ“ کی اصطلاح استعمال کی ہے، اور اس کی تشریح بھی کر دی ہے کہ میں تشبیہ استعارہ یا دیگر کے حامل الفاظ کو جدلیاتی کہتا ہوں۔ وہ اس لیے کہ ایسے الفاظ اپنے انشلاکات کی وجہ سے ہمہ وقت معنی کے حامل رہتے ہیں۔ اگر شاعرانہ زبان کا استعمال برا نہ سمجھا جائے تو میں یہ کہوں گا کہ ایسے الفاظ میں ہر وقت کن فیکون کی

کیفیت رہتی ہے، کیوں کہ جدیاتی عمل کرنے یا رکھنے والا لفظ اپنے معنی میں خود کفیل ہوتا ہے، اسے کسی خارجی حوالے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ اور جب وہ خارجی حوالے کا پابند نہیں تو اس میں معنی کی کوئی حد نہیں۔ کیوں کہ اس میں ایک آزاد نامیاتی زندگی ہوتی ہے۔ (معنی میں یہاں کولرج کی اصطلاح کے طور پر استعمال کر رہا ہوں۔) استعارہ جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہیں لکھا ہے، اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کے لیے وہ لایا گیا ہوتا ہے۔ تھیوہ اور استعارے میں صرف تکنیکی فرق ہے، لہذا یہ بات تھیوہ کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ پیکر، (یعنی حواسِ فہم میں سے ایک یا ایک سے زیادہ کو متحرک کرنے والا لفظ) جیسا کہ رچرڈس نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے، صرف اس تشابہ یا صورت کا نام نہیں جو اس کے ذریعہ ابھرتی ہے، اور پیکر کی اثریت، یہ حیثیت پیکر اس کی وضاحت اور صاف دکھائی دے سکے کی صلاحیت میں اتنی نہیں ہے جتنی اس وجہ سے ہے کہ پیکر ایک ذہنی واقعہ یعنی Mental Event ہے جو ان محسوسات کے ساتھ ایک مخصوص ڈھنگ سے منسلک ہے جن کو پیکر نے جنم دیا ہے۔ استعارے اور پیکر کی اثریت کو ان مثالوں سے سمجھا جاسکتا ہے۔ مندرجہ ذیل جملے پر غور کیجیے: میں گھر پہنچ گیا۔ اب اگر گھر غیر استعاراتی یا روز مرہ کے معنی میں ہے، جسے رچرڈس حوالہ جاتی یعنی Referential کہتا ہے تو اس جملے میں صرف اتنی معنویت ہے کہ مکالمہ اس جگہ پر یا عمارت میں گیا جہاں وہ رہتا ہے۔ لیکن اگر ”گھر“ کو استعارہ فرض کیا جائے تو اس میں ایک جذباتی (بلکہ ذہنی بھی) تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ فرض کیجیے کوئی شخص لمبے سفر کے بعد منزل مقصود پر پہنچتا ہے یا کوئی شخص راجی ملک عدم ہوتا ہے۔ یا کوئی شخص اجنبیوں میں پہنچتا ہے لیکن ان کو احساس یکسویت سے محروم پاتا ہے۔ کوئی شخص کسی دوست کے یہاں جاتا ہے۔ کوئی شخص کسی مسئلے کا حل تلاش کر لیتا ہے۔ کوئی شخص نقصان کے اندیشے میں گرفتار تھا لیکن پایان کار وہ بخ لگتا ہے۔ کوئی شخص اپنے حسبِ طبیعت روزگار تلاش کر لیتا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب اور اس طرح کی صد ہا صورت حالات اس جملے سے پیدا ہو سکتی ہے اگر لفظ ”گھر“ کو استعارہ فرض کر لیا جائے۔ اب یہ جملے دیکھیے:

(1) ہوائی جہاز تیزی سے گزر گیا۔

(2) ہوائی جہاز دندناتا ہوا گزر گیا۔

(3) طیارہ دندناتا ہوا گزر گیا۔

(4) طیارہ سروں پر سے دندناتا گزر گیا۔

پہلے جملے میں لفظ ”تیزی“ نے خفیف سا پکڑ بنایا ہے، لیکن جیسے ہی ”دندناتا“ کا لفظ رکھا گیا، صورت حال کی تصویر نہ صرف اور زیادہ واضح ہو گئی بلکہ شور اور گرج اور لا پرواہی کا تاثر بھی پیدا ہو گیا۔ تیسرے جملے میں ”ہوائی جہاز“ کی جگہ ”طیارہ“ یعنی مانوس کی جگہ نامانوس لفظ رکھ دینے سے ہوائی جہاز کی لامتناہیت اور واضح ہو گئی جب کہ لفظ ”طیارہ“ کا آہنگ دندناتے کے تصور کو بھی مستحکم کر رہا ہے۔ اس کے اجنبی یا لا پرواہ ہونے کا جو احساس اس تیزی رفتار نے پیدا کیا تھا، وہ اور قوی ہو گیا۔ چوتھے جملے میں سیاہ سروں پر سے گزرتا ہوا طیارہ، آسمان کی طرف اٹھے ہوئے چہروں، ان کے خوف، یاس، امید، بے چارگی کی طرف مزید اشارہ کرتا ہے۔ ”سروں پر سے“ کا فقرہ یہاں استعاراتی ہے، کیوں کہ طیارہ تو بہت اوپر تھا، نہ کہ سروں پر۔

میرا کہنا یہ ہے کہ جدلیاتی لفظ شاعری کی ایک مخصوص اور معروضی پہچان ہے، اگر وہ اجمال کے پہلو بہ پہلو آئے۔ جدلیاتی لفظ اصلاً شاعری کا وصف ہے۔ تخلیقی نثر میں بدرجہٴ بھیری اور اسٹل سلخ پر استعمال ہوتا ہے، لیکن نثر چاہے جیسی بھی ہو، تو طبعی یا جھجکتی، چوں کہ وہ اجمال اور موزونیت سے عاری ہوتی ہے، اس لیے شاعری نہیں بن سکتی۔ اگر موزوں کلام میں جدلیاتی لفظ اجمال کے پہلو بہ پہلو استعمال ہو تو وہ شاعری ہے۔ یہاں اس بات کا اعادہ کروں کہ جدلیاتی لفظ سے میری مراد تشبیہ، استعارہ یا یکسر کا حامل لفظ ہے۔ ان تین میں سے کوئی عنصر ایسا نہیں ہے جسے معروضی طور پر پہچاننا ممکن نہ ہو۔ بے صبر پڑھنے والوں کے لیے اس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ جدلیاتی لفظ کی ایک اور قسم، یعنی علامت کا ذکر میں بعد میں ابہام کے تحت کروں گا۔ استعارہ بھی اکثر مبہم ہوتا ہے، یا ابہام کو راہ دیتا ہے، اس لیے اس ضمن میں بھی ابہام کا تذکرہ ہوگا۔ لہذا میں یہ بھی کہنا چاہتا ہوں کہ شاعری کی تیسری اور آخری پہچان ابہام ہے۔ جدلیاتی لفظ یا ابہام، ان میں سے ایک کا ہونا ضروری ہے۔ یہ ہمیشہ خیال رہے کہ موزونیت اور جمال کی شرطیں جزو مستقل یعنی Constant Factor کی حیثیت رکھتی ہیں۔ (بہ قول شمسہ دہ تو روئیف ہیں، آئیں گی ہی۔) ان اجزاء مستحکم کے علاوہ شاعری میں یا تو جدلیاتی لفظ ہوگا یا ابہام، یا دونوں۔ میں کسی ایسے شعر کا تصور نہیں کر سکتا جس میں ان دو میں سے ایک بھی نشانی نہ ہو اور پھر بھی وہ شاعری ہو۔

صرف ایک صورت حال ایسی ہو سکتی ہے جب موزونیت اور اجمال کے پیلو بہ پیلو کسی شعر میں وہ خواص پائے جائیں جن کو برجستگی، سلاست، بندش کی چستی، بے تکلفی، خوش طبعی، مزاح، طنز (بہ معنی Satire) رعایت لفظی کا پیدا کردہ لطف، وغیرہ کہا جاتا ہے۔ لیکن چوں کہ یہ خواص نثر میں بھی پائے جاتے ہیں (علاوہ اس کے کہ ان میں سے کچھ موضوعی بھی ہیں) بلکہ اصلاً نثر کے ہی خواص ہیں، اس لیے یہ کلام موزون و مجمل کو شاعری تو نہیں بنا سکتے، لیکن اسے نثر سے ممتاز ضرور کر دیتے ہیں۔ ایسی تحریر کو حوالے اور ابہام کی غرض سے تو میں شاعری کا نام دے سکتا ہوں، لیکن تنقید کی زبان میں اسے غیر شعر کہوں گا۔ ہاں یہ ممکن ہے کہ کسی کلام میں شاعری بھی ہو (یعنی موزونیت، اجمال، جدلیاتی لفظ، ابہام ہو) اور ساتھ ہی ساتھ تنذکرہ بلا نثری خواص میں سے بھی کچھ خواص موجود ہوں۔ اگر ایسا ہے تو یہ اس شاعری کا وصف اضافی ہوگا، وصف ذاتی نہ ہوگا۔ اور اس وصف اضافی کا وجود یا عدم وجود، شعر کی قیمت بہ حیثیت شاعری نہ گھٹائے گا نہ بڑھائے گا۔ کیوں کہ شاعری کی حیثیت سے شعر کی قیمت صرف ان چار خواص کے تابع ہے جن کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے۔

یہاں پر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ میں نے موزونیت کا ذکر ایک قطعی شرط کے طور پر تو جگہ جگہ کیا ہے، لیکن یہ کہیں واضح نہیں کیا کہ موزونیت میں آہنگ کی حیثیت اور قدر و قیمت کیا ہے۔ اگر شاعری کی قیمت صرف ان چار چیزوں کے تابع ہے جس میں سے ایک (یعنی اجمال) کی جدلیاتی قدر بھی واضح نہیں ہے اور موزونیت وزن کے صرف التزام کا نام ہے تو ہم یہ کیوں کہتے ہیں کہ فلاں شاعر کا آہنگ بہتر یا زیادہ لطف انگیز یا زیادہ بلند ہے؟ اگر ہم یہ غلط کہتے ہیں کہ فلاں شاعر کا آہنگ بہتر ہے تو کیا آہنگ کی کوئی قیمت نہیں ہے؟ اگر ایسا ہے تو ایک ہی مجرد وزن میں کہی ہوئی دو ٹھنوں کا آہنگ بالکل یک سا کیوں نہیں ہوتا؟ ان سوالوں پر میں آگے چل کر گفتگو کروں گا۔ فی الحال صرف تین باتیں کہنا مقصود ہیں۔ ایک تو یہ کہ مجرد آہنگ کی کوئی قیمت نہیں ہوتی۔ یعنی کوئی شعر محض اس وجہ سے شاعری نہیں بن جاتا کہ اس کا آہنگ غیر معمولی طور پر خوب صورت یا پر اثر ہے۔ آہنگ کی قیمت معنی کی تابع ہوتی ہے اور معنی جدلیاتی لفظ اور ابہام کے تابع ہوتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ آہنگ کی خوبی کو شعر کی نشانی نہیں ٹھہرایا جاسکتا کیوں کہ اس خوبی کو محسوس اور بیان کرنے کے معروضی طریقے ناقص ہیں، اور ہماری بحث معروضی طریقوں تک محدود ہیں۔ تیسرے یہ کہ آہنگ کا سارا اسرار اسی

مسئلہ میں مضمر ہے کہ ایک ہی بحر و وزن میں کہے ہوئے دو شعر مختلف آہنگ کے حامل ہوتے ہیں۔

جدلیاتی لفظ کی کارفرمائی ان اشعار میں دیکھیے:

نہ سنبھلا آسمان سے عشق کا بوجھ ہمیں ہیں جو یہ گدہ بھانستے ہیں (قائم)
آسمان ہمارا امانت نہ تو انت کشید قرعہ قال بئام من دیوانہ زندگ (حافظ)
کمال اس فرقہ زہاد سے اٹھا نہ کوئی کچھ ہوئے تو بیکہ رندان قدح خوار ہوئے (آزاد)

اس شعر کے بارے میں شبلی نے لکھا ہے کہ قرآن کی آیت کو حافظ سے بڑھ کر کسی اور نے نہیں بیان کیا۔ اور یہ اس حد تک تو درست ہے ہی کہ قائم نے اگرچہ حافظ کے پہلے مصرعے کا ترجمہ کر دیا ہے اور تفسیر بھی استعمال کی ہے، لیکن ان کا شعر حافظ سے بہت کم ہے۔ میں اس کی وجہ بیان کرتا ہوں۔ قائم نے ”عشق کا بوجھ“ لکھا ہے، اس کی جگہ حافظ نے ”ہار امانت“ کا استعارہ رکھا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ یہ استعارہ قرآن میں بھی موجود ہے، اس سے اس کی قدر کم نہیں ہوتی۔ ”عشق“ کا لفظ صرف دو مفہموں کا حامل ہے۔ عشق حقیقی یا عشق مجازی۔ حافظ نے امانت کو عشق کا استعارہ بنا کر کم سے کم اتنے معنی پیدا کیے ہیں۔ (1) عشق حقیقی (2) عشق مجازی (3) معرفت الہی (4) خود آگہی (جو اللہ کی صفت ہے) (5) تکلفات شرعیہ و احکام الہی (6) زندگی اور اس کے آلام (7) عقل۔ لہذا اس ایک استعارے نے حافظ کے مصرعے کو زیادہ شاعری کا حامل کر دیا۔ دوسرے مصرعے میں قرعہ قال زون کا مادہ (یعنی استعارہ) ہے، جو مجبوری کو بھی ظاہر کرتا ہے اس طرح یہ شعر تنقیر کے علاوہ طنز کے بھی مضمون کا حامل ہو جاتا ہے کہ نیچے مجھ دیوانے کو پکڑا، جو کہ مجبور تھا، اس کے نام قرعہ آئی گیا تھا تو وہ کیا کرتا۔ اس نے اپنی مرضی سے تو یہ بار قبول نہ کیا تھا۔ ”من دیوانہ“ سے طنز کا پہلو اور بھی واضح ہوتا ہے کہ کمال غیر مصطفیٰ ہے، جو بوجھ آسمان سے نہ اٹھ

۱۔ حافظ کا شعر نقل کر کے اپنی ”قاری دانی“ کا مظاہرہ نہیں بلکہ صرف مجبوری کا اظہار مقصود ہے کہ اردو کے شعر نہیں مل سکے۔ یوں بھی قاری کے کئی شعر، جن کا ذکر میں نے کیا ہے نیز مسود کے علاوہ ہیں، بلکہ اس پوری کاوش میں ان کا بڑا حصہ ہے، کیوں کہ ان ساروں پر میں اور وہ دونوں بحث کرتے رہے ہیں اور جو نتائج میں نے نکالے ہیں ان میں سے پیش تر پر ہم دونوں میں اتفاق رائے ہے۔

پایا وہ مجھ دیوانے پر لا دیا! لیکن ”من دیوانہ“ بھی استعارہ ہے، کیوں کہ ”من دیوانہ“ سے صرف حافظ مراد نہیں ہیں (اس کے برخلاف قائم کے ”ہمیں“ سے صرف قائم مراد ہیں، یا زیادہ سے زیادہ نوع انسانی) اور نہ صرف تمام نوع انسانی مراد ہے، بلکہ دیوانہ بہ معنی عارف سے چند مخصوص صلاحیتوں اور کیفیت کے لوگ بھی مراد ہیں۔ یہی نہیں، بلکہ دیوانہ سے مراد دیوانہ عشق بھی ہے، اور خود شاعر بھی (یعنی شاعر بحیثیت ایک فرد انسانی کے) جس کے بارے میں مشرق و مغرب دونوں میں کہا جاتا رہا ہے کہ وہ ”جاننے والا“ یعنی محرم راز ہوتا ہے۔ غفکری داٹ نے تو یہ بھی لکھا ہے کہ قدیم عربی میں لفظ ”شاعر“ کے معنی ہی تھے ”جاننے والا“ The Knower اور ”کاهن“ Priest گویا شاعر کا وہی درجہ تھا جو کاهن کا تھا، کاهن جو محرم اسرار تھا اور دوسروں پر ان اسرار کی نقاب کشائی بھی کرتا تھا۔ اس طرح حافظ نے بار امانت، قرعہ قائل زون اور من دیوانہ کے استعارے استعمال کر کے شعر میں معنی کی ایک نئی دنیا آباد کر دی ہے۔ حافظ کا شعر قائم کے شعر سے یقیناً بہت زیادہ بہتر ہے یعنی بہت زیادہ شاعری ہے۔

لیکن قائم کا شعر بھی شاعری تو ہے ہی، کیوں کہ اس میں ہزار مرید سہی، لیکن ”عشق“ کا استعارہ تو استعمال ہی کیا گیا ہے، اور دوسرے مصرعے میں عشق کا استعارہ ”گلدز“ ٹھہرایا گیا ہے۔ تو ہم نے یہ کیسے فرض کیا کہ قائم کا شعر خراب ہے اور حافظ کا شعر اچھا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ اگر آپ حساب کتاب کے قائل ہیں تو میں سمجھے کہ قائم نے صرف دو استعارے استعمال کیے ہیں، وہ بھی کم زور، اور حافظ نے تین استعارے استعمال کیے ہیں، تینوں نہایت مضبوط۔ آپ پوچھ سکتے ہیں کہ قائم کا پہلا استعارہ (عشق) تو اس لیے کم زور ہے کہ اس کیے صرف دو معنی نکلتے ہیں اور وہ بھی بہت سادہ، اس قدر سادے کے کہ ”عشق“ کو محض مردنا ہی استعارہ کہا جاسکتا ہے، لیکن ”گلدز“ میں کیا برائی ہے؟ آپ اسے کیوں خراب کہتے ہیں، وہ تو استعارے کا استعارہ ہے، ظاہر ہے کہ اس میں دوہری قوت ہوگی۔

میں جواب دوں گا کہ بالکل درست۔ آپ نے اتنا تو مان لیا کہ وہ استعارہ زیادہ زور دار ہوتا ہے جس میں زیادہ معنی ہوں، لیکن استعارے (اور تشبیہ) کی خرابی کی ایک اور وجہ بھی ہوتی ہے، وہ بھی میں بیان کروں گا اور دکھاؤں گا کہ جس طرح جدید لفظ کا وقوع

شاعری کی پہچان کراتا ہے اسی طرح اچھے یا پر قوت جدلیاتی لفظ کا وجود اچھی شاعری کی پہچان کراتا ہے، اور خراب یا کم زور جدلیاتی لفظ کا وقوع خراب یا کم اچھی شاعری کو پہچانتا سکھاتا ہے اور اچھے اور خراب جدلیاتی لفظ کا معیار بھی قطعاً معروضی ہے۔

شرق و مغرب میں لوگوں نے تشبیہ و استعارے کی تعین قدر میں بڑی موٹکائیاں کی ہیں۔ مثلاً ندرت کو ان کی بڑی خوبی بتایا گیا ہے۔ لیکن ندرت ایک اضافی اصطلاح ہے۔ جو چیز میرے لیے بڑی نادر ہے ممکن ہے وہ آپ کے لیے نہایت معمولی ہو۔ کسی ایسے شخص کا تصور کیجیے جس نے شاعری بالکل نہ پرھی ہو اور وہ شاعری شروع کرے۔ ظاہر ہے کہ اس کی نظر میں معشوق کے چہرے کے لیے چاند کی تشبیہ انتہائی نادر ہوگی، لیکن ہم آپ اس کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھنے کے بھی رد و بار نہ ہوں گے۔ علاوہ بریں نادر تشبیہ یا استعارہ لازم نہیں ہے کہ اچھا ہی ہو۔ عشق کے بوجھ کے لیے گدڑ کا استعارہ خاصا نادر ہے، لیکن میں اسے بالکل معمولی کہہ رہا ہوں۔ اگر یہ کہا جائے کہ گدڑ نادر تو ہے لیکن موضوع (مستعار لہ) یعنی عشق کے بوجھ کا اظہار کرنے کے لیے کافی نہیں ہے تو میں کہہ سکتا ہوں کہ میرے خیال میں تو کافی ہے۔ اسی طرح اگر یہ کہا جائے کہ یہ استعارہ مضحک ہے یا مناسب نہیں ہے تو میں کہہ سکتا ہوں کہ مجھے تو قطعاً مضحک نہیں لگتا، یا میرے خیال میں تو یہ قطعاً مناسب ہے۔ تو پھر آپ کیا کہیں گے؟

در اصل یہ سارا جھگڑا تشبیہ اور استعارے کی اصل حقیقت کو نظر انداز کر دینے کی وجہ سے پیدا ہوا ہے کہ میں ”گدڑ“ کو خراب استعارہ جانتے ہوئے بھی خراب ثابت نہیں کر پا رہا ہوں۔ حالاں کہ بات بالکل سامنے کی ہے۔ ان دونوں میں بنیادی شرط یہ ہے کہ دو مختلف اشیاء میں مشترک صفات یا خواص تلاش کیے جائیں۔ جس تو پھر وہی تشبیہ و استعارہ خوب صورت ہے جس میں مختلف ترین اشیاء کے مشترکات بیان ہوئے ہوں۔ مضہ اور مضہ بہ، مستعار منہ اور مستعار لہ، ایک دوسرے سے جس قدر مختلف ہوں گے، تشبیہ و استعارہ اتنے ہی اچھے ہوں گے۔ چہرے کو آفتاب سے تعبیر کیا تو کیا کمال کیا دونوں کی مماثلت (چہرے اور آفتاب) بالکل سامنے کی چیز ہے۔ استعارے کی شرط مماثلت ہے نہ کہ مماثلت۔

بڑے سوزی کو مارا لٹس امارہ کو گر مارا نہج و اژدہا و شیر ز مارا تو کیا مارا (ذوق)

نہایت پرج شعر ہے، کیوں کہ، نفس امارہ، کو ”بڑے“ موزی سے استعارہ کیا گیا ہے، اور تین جانوروں کو چھوٹا موزی کہا ہے، مناسبت بالکل سامنے کی ہے، مغائرت بہت کم۔ صرف ہلکا سا مبالغہ ہے لیکن

یارو یہ ابنِ ملجم پیدا ہوا دوبارہ شیر خدا کو جس نے کھیلوں کے بن میں مارا (مودا)

مستعار منہ (ابنِ ملجم اور شیر خدا) اور مستعار لہ (آصف الدولہ اور شیر صحرا) میں مماثلت کے قطعی عدم وجود کی وجہ سے اچھا شعر ہے۔ اگرچہ اپنے ممدوح و حسن کو ابنِ ملجم ٹھہرانا اخلاقی حیثیت سے قبیح ہے، لیکن اس سے شعر کے حسن پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ممکن ہے آپ کی طبیعت میں اس شعر سے رکباہت پیدا ہو اور مودا کی بدتمیزی پر غصہ آئے (جیسا کہ میرے ساتھ ہوا ہے) لیکن یہ ذہنی کھینچنا پسند کا معاملہ ہے۔ بہ قول افتخار جالب ہر ایک کو اپنا اپنا مرکب پسند کرنے کا اختیار ہے۔

اب قائم کے ”گدڑ“ کو دیکھیے۔ گدڑ بھاری ہوتا ہے۔ عشق کا بوجھ دنیا جانتی ہے۔ اس طرح مستعار لہ اور مستعار منہ میں بہت معمولی اختلاف ہے، لہذا یہ استعارہ خراب ہے۔ اب آپ کہیں یہ نہ کہہ دیجیے گا کہ ہمیں تو عشق اور گدڑ میں بہت بڑا اختلاف نظر آتا ہے، کیوں کہ پھر مجھے یہ بھی بتانا پڑے گا کہ عشق اور گدڑ میں بڑا اختلاف ہو تو ہو، لیکن عشق کے بوجھ اور گدڑ کے بوجھ میں زیادہ اختلاف نہیں ہے۔ یہاں پر عشق کے بوجھ کا ذکر ہے، جس کے لیے گدڑ جیسی بھاری چیز سے استعارہ کیا گیا ہے، بات تو جب بنتی جب اس بوجھ کے لیے کسی انتہائی ہلکی چیز مثلاً لمانت (جو ایک لفظ، ایک علم، ایک پیغام کی حیثیت سے غیر طبعی، یعنی بوجھ سے قطعاً عاری بھی ہو سکتی ہے) کا استعارہ تلاش کیا جاتا۔ ”خندہ گل“ کا استعارہ معمولی ہے (اگرچہ دیکر اچھا ہے) کیوں کہ خندہ اور گل کی مناسبت سامنے کی چیز ہے، لیکن ”خندہ زخم“ کا استعارہ زوردار ہے، کیوں کہ خندہ اور زخم باری انظر میں ایک دوسرے کے بالکل برعکس ہیں۔ مناسبت کے ان نکات کو ان اشعار میں بھی دیکھیے:

میر ان نیم باز آنگھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے
ہے چشم نیم باز عجب خوب نماز ہے نندہ تو سو رہا ہے درقندہ باز ہے

پہلا شعر، ظاہر ہے کہ میر کا ہے۔ دوسرے شعر کا پہلا مصرع ناخ نے کہا تھا جس پر خواجہ وزیر نے فی البدیہہ مصرع لگایا۔ مناسبت کے اعتبار سے نہ میر کی تفسیر میں کوئی خاص بات ہے نہ ناخ و وزیر کے استعارے میں۔ آنکھوں کو شراب کے چالے بھی اکثر کہا گیا ہے اور قند بھی۔ حکمر دوسرے شعر میں پتوں کو ”ورقند“ کہہ کر صاحب خانہ کے سوتے ہونے لیکن دروازہ کھلا ہونے کا ذکر کر کے ایک مکمل بھری پیکر خلق کیا گیا ہے۔ اسی طرح میر کے شعر میں اصل خوبی تفسیر میں نہیں ہے، بلکہ لفظ ”میر“ میں ہے۔ مثلاً اس مصرعے سے محض نکال کر اسے یوں کر دیا جائے:

تیری ان نیم باز آنکھوں میں
آج ان نیم باز آنکھوں میں
ہائے ان نیم باز آنکھوں میں

وغیرہ، تو شاعری فوراً غائب ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ دراصل، یہ شعر لفظ ”میر“ کے استعمال سے انکشاف اور قیصر کا پیکر بن گیا ہے۔ ”میر! ان نیم باز آنکھوں“ کہنے سے پیکر یہ بنتا ہے کہ کسی شخص نے اچانک یہ محسوس کیا ہے کہ اسے، ان نیم باز آنکھوں کا راز یہ ہے کہ ان کی ساری سستی شراب کی سی ہے۔ لہذا یہ شعر یا تو محبوب کا سامنا ہونے پر انکشاف کی صورت حال بیان کر رہا ہے، یا سامنا ہونے کے بعد جہائی میں زیر لب کہی ہوئی بات ہے جس میں ایک رنجیدہ تمنائیت ہے یا اس اچانک احساس کا نقشہ کھینچ رہا ہے کہ کسی شخص نے دفعتاً یہ محسوس کیا کہ اس کے اوپر جو نشہ کی سی کیفیت طاری تھی (یا ہے) وہ ان نیم باز آنکھوں کی وجہ سے تھی (یا ہے) اگر ”ان“ کو ”ان“ پڑھا جائے تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہ شعر تنبیہ کی صورت حال کا بیان ہے کہ میر، تو اس طرف مت دیکھ، یہ نیم باز آنکھیں شراب کا سا نقشہ رکھتی ہیں، تو انہیں دیکھ کر اپنے ہوش کھو دے گا۔ (یا ان کی سستی شراب کا سا اثر رکھتی ہے، شراب حرام ہے، تو کیوں ان کی طرف دیکھ کر شراب کا نقشہ اپنے رگ و پے میں سرایت کرنے کا گناہ مول لیتا ہے۔) آخری صورت یہ ہے کہ اسے میر، تو ان نیم باز آنکھوں کی سستی سے دھوکا نہ کھانا۔ یہ اصل سستی نہیں ہے، بلکہ شراب کی آوردہ مصنوعی اور کم تر درجے کی سستی ہے۔ (دل میں ایک چور بھی ہے کہ معشوق نے غیر کے ساتھ شراب تو نہیں پیا ہے؟) علاوہ بریں لفظ ”ساری“ بھی قیصر اور انکشاف کی پست پناہی کرتا ہے۔

اس تجربے کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں اگرچہ تاریخ و دزیر کے شعر کا حسن بھی پیکر کا خلق کردہ ہے، لیکن میر سے کم تر درجے کا ہے، کیوں کہ اگرچہ میر کا شعر بھی پیکر ہی کا مرہون منت ہے، لیکن (درجہ ڈس کی زبان میں) اس پیکر کے خلق کردہ محسوسات سے متعلق جو ذہنی واقعات منسلک ہیں وہ زیادہ متنوع ہیں۔ اس لیے میر کے جدلیاتی الفاظ میں تاسیاتی زندگی زیادہ ہے، اس لیے میر کا شعر بہتر ہے۔ اسی تجربے کی روشنی میں پیکر کی تعین قدر کا اصول بھی طے ہو جاتا ہے۔ پیکر جس حد تک اور حواسِ فہم میں جتنے زیادہ حواس کو متحرک کرے گا، اتنا ہی اچھا ہوگا۔ اس کی مثال میں ہوئی جہاز والے جملوں کے ذریعہ دے چکا ہوں، لہذا اعادے کی ضرورت نہیں ہے۔

اتنا لمبا سفر کرنے کے بعد ہم اپنے نقطہ آغاز یعنی قائم، حافظ اور آزرده کے اشعار پر واپس آتے ہیں۔ قائم اور حافظ کے اشعار کی روشنی میں آزرده کا شعر پھر پڑھیے:

کمال اس فرقہ زہاد سے اٹھا نہ کوئی کچھ ہوئے تو یہی رندان قدح خوار ہوئے

حافظ کا شعر استعاروں سے کلو ہے، لیکن وہ استعارے مستعار منہ سے منسلک ہیں۔ آزرده کے استعارے حافظ کے استعاروں کا استعارہ ہے۔ حافظ کا آسمان، آزرده کا فرقہ زہاد، حافظ کا بار لمانت، آزرده کا کمال، حافظ کا بار لمانت کش، آزرده کا کمال۔ حافظ کا من و پیمانہ آزرده کے رند، جن کے ساتھ قدح خوار کا استعارہ مضاعف ہے۔ صرف زوند کا کوئی استعارہ آزرده کے یہاں نہیں ہے، یہاں اس کی کمی ہے۔ جیسا کہ میں اوپر دکھا چکا ہوں، قرعہ فال زندن کا استعمال کر کے حافظ نے معنی کے چند نئے پہلو نکالے ہیں جو قرآن کی آیت سے بالکل الگ ہیں۔ لیکن استعارہ دراستعارہ ہونے کی وجہ سے آزرده کا شعر ایک استعارے (اور اس کی مخفی معنویتوں) کی کمی کے باوجود اسی درجہ شاعری کا حامل ہے جتنا حافظ کا۔ کیوں کہ آزرده کے استعارے حافظ کا استعاروں کو محیط ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے معنی بھی رکھتے ہیں۔ یعنی یہ کہ رند مشرب لوگ ہی دراصل درجہ کمال کو پہنچتے ہیں، زہاد و عابد لوگوں کے بس کا یہ روگ نہیں۔ اب یہاں ابہام بھی داخل ہو جاتا ہے، کیوں کہ فرقہ زہاد کی ناکامی کے مختلف اسباب ہو سکتے ہیں (مگر عشق کا فقدان اور ظواہر پر زور، ریا کاری، دون ہمتی، معرفت کا فقدان، کیوں کہ معرفت اسی کو ملتی ہے جو پابندی رسوم سے انکار کرے وغیرہ) لیکن بیان نہیں کیے گئے ہیں۔

اسی طرح رندان قدح خوار، صوفی صافی لوگوں کا بھی استعارہ ہیں اور مردان آزاد مشرب کا بھی وغیرہ۔ حافظ کے شعر میں ابہام استعاروں کا پیدا کردہ ہے، آزرده کا شعر اصلاً مبہم ہے، اس لیے شعر فہمی کے لیے زیادہ راہیں فراہم کرتا ہے۔ ان حریہ توضیحات کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے کہ آزرده حافظ سے چھوٹے شاعر سی، لیکن ان کا یہ شعر حافظ سے بڑھا ہوا ہے، تو چہاں لفظ نہ ہوگا۔ بہر حال یہ بات تو پوری طرح ثابت ہو ہی چکی ہے کہ قائم کا شعر ان دونوں سے بہت نیچے ہے۔

تشبیہ / استعارے کی ایک معروضی خوبی یہ بھی ہوتی ہے (جو متذکرہ خوبی کا دوسرا رخ ہے) کہ اگرچہ طرفین میں بہت زیادہ مغایرت نہ ہو لیکن مماثلت کا جو پہلو ڈھونڈا جائے وہ آسانی نظر نہ آسکتا ہو یا جس پر دوسروں کی نظر نہ گئی ہو۔ اس سے یہ نتیجہ لازم ہے کہ اگر طرفین میں مغایرت بھی بہت زیادہ ہو اور مماثلت کا جو پہلو ڈھونڈا جائے وہ آسانی سے نظر نہ آسکتا ہو یا اس پر دوسروں کی نظر نہ گئی ہو تو اس سے بہتر تشبیہ یا استعارہ ممکن نہیں۔ جدید استعارے کی قوت کا راز یہی ہے۔ لیکن فی الحال میر انیس کے اس بند کا مطالعہ مقصود ہے۔

وہ دئے دل فروز وہ زینوں کا بیچ و تاب گویا کہ نصف شب میں نمایاں ہے آفتاب
اہد کی ذوالفقار سے زہرہ صبح کا آب آنکھیں وہ جن سے زمیں فردوس کو حجاب

پہلی کا رعب سب پہ عیاں ہے خدائی میں
بیضا ہے شعر بڈوں کو شیکے ترائی میں

دوسرے مصرعے کا تکرار بھی توجہ طلب ہے، لیکن ابھی آنکھوں کا ذکر ہو رہا تھا، اس نئے بیت کے استعارے کو اٹھائیے۔ آنکھ کی پہلی اور شیر میں نمایاں مغایرت ہے۔ اس استعارے میں وجدانی منطق کچھ یوں کار فرما ہوگی۔ (1) ممدوح کا چہرہ پر جلال ہے، شیر کی صورت پر بھی جلال برستا ہے۔ جلال کا اظہار آنکھوں سے ہوتا ہے اس لیے آنکھیں شیر کی طرح ہیں۔ (2) امام حسین کو شہ والا بھی کہا جاتا ہے، شیر بھی جنگل کا بادشاہ ہوتا ہے۔ بادشاہ پر جلال ہوتا ہے، آنکھیں اس جلال کا مطلق مظہر ہوتی ہیں۔ (3) شیر جنگل میں رہتا ہے، میر انیس کے ذہن میں جنگل کا تصور ترائی ہی سے منسلک ہے، کہیں کہ ان کے زمانے میں پہلی ہیبت، گوطہ، سیتا پور سب ترائی کے جنگلوں سے اٹھکے ہوئے تھے۔ آنکھیں، سیاہ پٹکوں سے اور اپنی

فطری نمی کی وجہ سے ترائی کے جنگل سے مشابہ ہیں۔ (4) اگر آنکھیں جنگل ہیں تو پتلیاں، کہ تاثر و جذبہ کا اظہار انہیں کے ذریعہ ہوتا ہے، اس جنگل کی سب سے ممتاز شے ہوئیں۔ جنگل کی سب سے ممتاز شے شیر ہوتا ہے، اس لیے پتلیاں شیر ہیں۔ (5) آنکھیں ہر وقت جلال کا مظہر نہیں ہوتیں، جلال ان میں خوابیدہ رہتا ہے، جو ذرا سی تحریک پر بھر سکتا ہے، لیکن خوابیدگی کے عالم میں بھی ان کی ہیبت کی خلق کردہ نفسیاتی فضا جاگتی رہتی ہے۔ (6) آنکھیں بہ ظاہر پر سکون اور خواب ناک ہیں لیکن پھر بھی چاق و چوبند اور چوکس نظر آتی ہیں۔ جس طرح شیر جب سچے اندر کی طرف موڑ کر آرام کے آسن بیٹھتا ہے تو بھی خبرداری اور چوکسی کا تاثر قائم رکھتا ہے۔ یعنی وہ بہ یک وقت بدن کو ڈھیلا چھوڑے ہوئے آرام کرتا ہوا پھر بھی چوکنا دکھائی دیتا ہے اور ذرا سی آہٹ پا کر مستعد ہو جاتا ہے، اسی طرح شہ والا کی پتلیاں بھی ہیں، جو بہ یک وقت پر سکون اور پر جلال تاثر کی حامل ہیں۔

بیضا ہے شیر بنجوں کو نیچے ترائی میں

وہدانی منطق کی ان منازل کو واضح کرنے کے باوجود ابھی بہت سے پہلو باقی ہیں۔ علامتی مفہوم بھی دور نہیں ہے۔ استعارہ در استعارہ کے ساتھ ساتھ ہیبت ناک سکون اور پراسرار بے تعلقی لیکن بے پایاں قوت و خود اعتمادی کا اتنا مکمل پیکر شاعری میں کم ملے گا۔ دراصل اس استعارے کا اہم ترین پہلو یہ ہے کہ اس کی پشت پناہی ایک غیر معمولی پیکر (بنجوں کو نیچے ہوئے ترائی میں بیضا ہوا شیر) کے ذریعہ ہو رہی ہے۔ اور یہ پشت پناہی اس قدر لازم و ملزوم کا حکم رکھتی ہے اور یہ کہنا ممکن نہیں ہے کہ استعارہ کہاں شروع اور پیکر کہاں ختم ہوتا ہے۔ پورا پیکر استعارہ بھی ہے اور پورا استعارہ پیکر بھی۔ لہذا جب استعارہ اور پیکر کا انضمام ہو جائے تو اعلیٰ ترین جدلیاتی نقطہ جنم لیتا ہے، کیوں کہ پھر وہ علامتی استعارہ بن جاتا ہے۔ علامتی استعارے کا غیاب اور وجود مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھیے:

ہوئے یارمن ازیں ست وفا کی آید کلم از دست بگیرد کہ از کار شد (نظیری)
تمام از گردش چشم تو شد کارمن اسے سائی ز دست من بگیر ایں باہر از خویش من (صائب)
کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا ساغر کو مرے ہاتھ سے لہو کہ چلا میں (سودا)

حالی، سودا اور نظیری کے شعروں پر یوں اکتہار خیال کرتے ہیں۔
 ”ازکارشدم“ میں وہ تقیم نہیں ہے جو اس میں ہے کہ ”چلا میں“۔ نہیں معلوم کہ آپے
 سے چلا یا دین و دنیا سے چلا، یا جگہ سے چلا یا کہاں سے چلا۔ اور سب سے بڑی
 بات یہ ہے کہ ”چلا میں“ ہمیشہ ایسے موقع پر بولا جاتا ہے جب آدمی مدہوش و
 بدحواس ہو کر گرنے کو ہوتا ہے۔ اور ”ازکارشدم“ میں یہ بات نہیں ہے۔ معطل
 ہونے، معقول ہونے، اپناج اور نکلے ہونے کو بھی ”ازکارشدم“ سے تعبیر کرتے
 ہیں۔

عجب ہے کہ اس درجہ شعر منہی پر قادر فحوص کے بارے میں کلیم الدین احمد لکھتے ہیں کہ
 ”خیالات ماخوذ، شخصیت معمولی، نظر سٹٹی“۔ سٹٹی نظر والے ”چلا میں“ اور ”ازکارشدم“ کے فرق کو
 کہاں محسوس کرتے ہیں اور ”چلا میں“ کو اس کے پیکری کردار اور ابہام (جس کی حالی نے
 ”تقیم“ کہا ہے) کی بنا پر ”ازکارشدم“ سے کہاں بہتر کہہ سکتے ہیں؟ حالی نے بالکل صحیح سمجھا
 ہے کہ سودا نے ”چلا میں“ کہہ کر پیکر کی وضاحت اور استعارے کے ابہام کو یک جا کر دیا
 ہے۔ پیکر اور استعارے کے اس ادغام کی وجہ سے سودا کا شعر نظیری سے بہت بہتر ہے،
 اگرچہ یہاں بھی آنکھوں کے نشیلے پن کی بات ہے جو ایک معمولی استعارہ ہے۔ شعر کی خوبی
 ”کیفیت چشم“ میں نہیں ہے، جو ایک عمودی اور سٹٹی بیان ہے، بلکہ ”چلا میں“ کے علامتی
 استعارے میں ہے۔ حالی کے اسی اصول پر صائب کا شعر پرکھا جائے تو یہی بات پھر سامنے
 آتی ہے۔ یہ ظاہر تو سودا نے صائب کا ترجمہ ہی کر ڈالا ہے، لیکن ”ازخولیشن رنتم“ میں بھی
 وہی محدود معنویت ہے جو ”ازکارشدم“ میں ہے، بلکہ اس سے کم ہی ہے، کیوں کہ بہر حال
 ”ازکارشدم“ کے اور معنی بھی ہوتے ہیں، چاہے سیاق و سباق میں وہ بہت زیادہ مناسب نہ
 ہوں، لیکن ”ازخولیشن رنتم“ کے معنی محض ”ہوش کھو دینے“ کے ہیں، یہاں ”مدہوش و
 بدحواس“ ہونے تک کی بات تو ہے، لیکن مدہوش ہو کر گرنے کا پیکر موجود نہیں ہے، اور نہ وہ
 امکانات ہیں جن کی طرف حالی نے اشارہ کیا ہے۔ اسی طرح صائب نے ساقی سے خطاب
 کر کے اپنی مدہوشی کو ایک فحوص موجود سے متعلق کر دیا ہے۔ سودا کا ”اس“ کسی فحوص موجود
 کے بارے میں نہیں ہے، بلکہ یہ بھی کہنا مشکل ہے کہ کسی فحوص واقعی ہی کے بارے میں ہے۔
 ”اس“ کی تفصیص نہ ہونے کی وجہ سے ہم اسے خواب میں دیکھا ہوا کوئی پیکر، نشتے میں

سوجھی ہوئی کسی پری کی شبیہ، خیال میں جھلکی ہوئی کسی حسینہ، حتیٰ کہ کسی فحشی زدہ منظر سے بھی متعلق کر سکتے ہیں جس میں دو مسکون کن آنکھیں افق تا افق چھائی ہوئی ہیں۔ لہذا لفظ ”اس“ کا ابہام اسے استعارے کے قریب لے آتا ہے۔ پھر ”گردش چشم“ اور ”کیفیت چشم“ کے فرق پر غور کیجیے۔ اگرچہ آنکھوں کے نقشے پن کا استعارہ پیش پا افتادہ ہے، لیکن پھر بھی ”گردش چشم“ کی طرح واضح بیان نہیں ہے۔ سودا جس چیز سے متاثر ہوئے ہیں وہ آنکھوں کا نظیلا پن، ان کی گردش، ان کی نگاہ ان میں سے کوئی بھی ایک چیز یا یہ سب چیزیں ہو سکتی ہیں (علاوہ بریں اور بھی بہت سی کیفیات ہیں جن کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔) ”گردش“ کا لفظ صرف ایک کیفیت کو ظاہر کرتا ہے۔ پھر ”اس جام“ کی جگہ صرف ”ساغر“ کہہ کر سودا نے صورت حال کی غیر قطعیت یعنی اس کی معنویت اور بڑھا دی ہے۔ پیکر کا ایک لازمہ یہ بھی ہے کہ اس میں الفاظ جس قدر کم استعمال ہوں گے، اس کی وضاحت زیادہ ہوگی (وضاحت سے معنی کی وضاحت نہیں، بلکہ پیکری Imagistic وضاحت مراد ہے۔) مثلاً پرندہ اپنے پر پھڑپھڑاتا ہوا اڑ گیا“ میں وہ وضاحت نہیں ہے جو ”پرندہ پر پھڑپھڑا کر اڑ گیا“ میں ہے۔ سودا نے اس (یعنی اس) کا غیر ضروری لفظ خارج کر کے مصرع ثانی کی پیکریت میں اضافہ کر دیا ہے۔ آخر میں ”مجھے یاد ہے“ کی مختلف معنویتوں پر بھی غور کیجیے۔ ممکن ہے ساغر اس لیے ناقابل قبول ہو کہ کیفیت چشم میں جو مسکون سا ساغر میں نہیں ہے۔

اب بذات خود مبہم پیکر کا نمونہ دیکھیے، جس میں ملاحتی استعارے کی کیفیت یہ ہے کہ پیکر ہی استعارے کا کام کر رہا ہے۔ میرانہ کے دوسرے مصرعے: گویا کہ نصف شب میں نمایاں ہے آفتاب، میں پیکر مجرد اور غیر منسلک ہے۔ بیت کے مصرعے: بیضا ہے شیربجوں کو جیسے تریں میں، کا پیکر ہی استعارہ بھی ہے۔ سودا کا پیکر ”کہ چلا میں“ بھی استعارہ اور پیکر کا بہ یک وقت عمل کر رہا ہے۔ اب جس شعر کا مطالعہ مقصود ہے اس میں محض پیکر ہے، استعارہ بالکل نہیں ہے لیکن پیکر کے ساتھ جس قسم کے ذہنی واقعات وابستہ ہیں وہ استعارے کی تاثیر پیکر میں پیدا کر دیتے ہیں:

غم کا نہ دل میں ہو زرد وصل کی شب ہو یوں ہر سب یہ قبول ہے مگر خوف سر کو کیا کروں (سرت)
تہا نہ روز، بھر ہے سودا پہ یہ ستم پروانہ سال وصال کی ہر شب جلا کرے (سودا)

شام شب وصال ہوئی یاں کہ اس طرف ہونے لگا طلوع ہوئی خورشید رد سیاہ (میر)

میر انیس کا آفتاب تینوں شعروں میں نمایاں ہے۔ لیکن سودا کا شعر حسرت سے بہت بہتر ہے۔ میں اس پر غور کرتا ہوں تو وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ یہ تو معلوم ہو جاتا ہے کہ حسرت کے شعر میں خرابی کی مشقی دہنیں کیا ہیں، لیکن حسرت کی کمزوری جان لینے سے سودا کی مضبوطی نہیں ثابت ہوتی۔ سودا کے یہاں پیکر بھی کوئی خاص نہیں ہے، اگرچہ برجستگی یا بندش کی چستی موجود ہے لیکن برجستگی اور بندش کی چستی کو ہم نثر کی خوبیاں کہتے ہیں اور شاعری کے ناث سے باہر کر چکے ہیں، علاوہ بریں میں جس معرض کی تلاش میں ہوں وہ برجستگی اور بندش کی چستی سے نہیں ادا ہوتا۔ حسرت کا مثنوی صیب واضح ہے۔ دوسرے مصرع میں ”سب یہ قبول ہے مگر“ غیر ضروری ہے یا زیادہ سے زیادہ رغایت کر کے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ لفظ ”مگر“ کافی ہے۔ نثریوں ہوگی:

وصل کی شب یوں بسر ہو (کہ) فم کا دل میں گزر نہ ہو، مگر خوف سحر کو کیا کروں۔

”سب یہ قبول ہے“ کا ٹکڑا اس لیے بھی نادرست ہے کہ شرط صرف ایک بیان کی گئی ہے: فم کا دل میں گزر نہ ہو، لیکن صفت جمع ”سب“ رکھی ہے، جو بول چال کی ڈھیلی ڈھالی زبان میں تو درگزر کیا جاسکتا ہے، لیکن شعر کی محسوس بھری ہوئی دنیا میں اس کی جگہ کہاں۔ بہر حال، اگر ”سب یہ قبول ہے“ کا ٹکڑا حذف کر کے کچھ اور الفاظ رکھ دیے جائیں جو اس کی طرح نادرست اور غیر ضروری نہ ہوں تو کیا یہ شعر سودا کا ہم پڑ ہو سکتا ہے؟ مثلاً اگر یہ شعر یوں کہا گیا ہوتا:

فم کا نہ دل میں ہو گزر وصل کی شب ہو یوں بسر مجھ کو قبول ہے مگر خوف سحر کو کیا کروں
بات تو ٹھیک ہے مگر خوف سحر کو کیا کروں
کہنا ترا بجا مگر خوف سحر کو کیا کروں
مجھ کو بھی ہے خبر مگر خوف سحر کو کیا کروں

تو کیا صورت حال ہوتی؟

یہ تو مانی ہوئی بات ہے کہ میرے خود ساختہ مصرعوں میں اصل مصرعے کا صیب نہیں ہے، اس لیے اس حد تک تو یقیناً شعر بہتر ہوا ہے، اور اب اس میں وہی خوبی ہے، یعنی برجستگی اور

غیر ضروری الفاظ کا عدم وجود جو سودا کے شعر میں ہے لیکن پھر بھی سودا کا شعر بہتر ہے۔ تو کیا اس وجہ سے کہ سودا کے یہاں جدلیاتی لفظ (یعنی تھیبہ، پروانہ ساں) استعمال ہوا ہے؟ لیکن تھیبہ کے بارے میں میں دعوا کر چکا ہوں کہ طرفین میں جتنی مغائرت ہوگی تھیبہ اتنی ہی اچھی ہوگی۔ یہاں مغائرت کچھ نہیں، مماثلت بالکل سامنے کی ہے۔ میں اس طرح جمل رہا ہوں جس طرح پروانہ جلا ہے۔ نہایت معمولہ تھیبہ ہے۔

تو کیا سودا کے شعر کا آہنگ بہتر ہے؟ لیکن سلع پر دکھائی دینے والے آہنگ کی حد تک تو حسرت کا شعر زیادہ مترنم ہے۔ اندرونی قافیہ بھی ہے (گزر، بسر، مگر) بحر بھی ایسی ہے کہ اسے ہمارے نفاذ عروضی اور مترنم کہتے آئے ہیں۔ سودا کے یہاں تو ایسی کوئی بات نہیں۔ ذرا اور گہرے اتریں۔ عروض کی زبان میں کہا جائے تو حسرت کے مصرعوں کا وزن مقطعلن مقطعلن مقطعلن مفاعطن ٹھہرتا ہے۔ مقطعلن مفاعطن کو اکائی فرض کیجیے تو ایک اکائی میں چار بڑی آوازیں (مف، لن، فاء، لن) اور چار چھوٹی آوازیں (ت، ع، م، ع) سنائی دیتی ہیں۔ بڑی آوازوں کی ترتیب یہ ہے کہ مقطعلن کی دونوں بڑی آوازیں دائرہ ہیں، کسی مصوتے پر ختم نہیں ہوتی۔ یعنی ”مف“ اور ”لن“ میں وہ طوالت نہیں ہے جو ”سو“ اور ”لو“ میں ہے۔ مفاعطن کی پہلی بڑی آواز (فا) مفتحن ہے، کیوں کہ مصوتے پر ختم ہوتی ہے اور لمبی ہے۔ مگر دوسری بڑی آواز ”مف“ کی طرح دائرہ یعنی ”لن“ ہے۔ ظاہر کے مصوتی اور مصمتی آوازوں کی یہ ترتیب اس وزن کے لیے بہترین یعنی Ideal ہوگی، کیوں کہ یہ صورت دیگر علمائے عروض پر آسانی مقطعلن مفاعطن کی قاع لٹا فعالاً وغیرہ کچھ اور ارکان رکھ دیتے جو بہترین ترتیب کے حامل ہوتے۔ لہذا اگر اس وزن میں کہے گئے کسی شعر کی آوازیں اسی ترتیب سے آئیں جس ترتیب سے اصل وزن میں واقع ہوئی ہیں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس شعر نے آہنگ کی یعنی ترتیب کو حاصل کر لیا ہے۔ اب حسرت کا شعر دوبارہ پڑھیے:

فم کا نہ دل میں ہو گزر مقطعلن مفاعطن
دل کی شب ہوں یوں بسر مقطعلن مفاعطن
سب یہ قبول ہے مگر مقطعلن مفاعطن
خوف بحر کو کیا کروں مقطعلن مفاعطن

آپ نے دیکھا کہ آوازوں کی ترتیب یعنی وزن کی بالکل نقل ہے۔ ”سب یہ قبول“ میں ”بو“ اور ”خوف سحر“ میں ”خو“ اگرچہ مصوتے پر ختم ہوئے ہیں، لیکن جوں کہ لام اور نے ساکن دونوں کے فوراً بعد ان سے جڑے ہوئے ہیں، اس لیے آپ نہ ”بو“ کو بہت زیادہ طویل کر سکتے ہیں نہ ”خو“ کو۔ لہذا حسرت کا شعر یعنی آہنگ کا حامل ہے۔ تین اندرونی قافیے بھی موجود ہیں، ردیف و قافیہ میں کاف کی تکرار نے آہنگ اور بھی مرتقش و متحرک کر دیا ہے، جس میں گزر، بسر اور مگر کے آخر میں آنے والی رائے مہملہ نے بھی اپنا کام کیا ہے۔ ثابت ہوا کہ حسرت کا شعر ظاہری آہنگ کے اعتبار سے سودا سے بڑھا ہوا نہیں تو برابر تو ہے عیاں۔ اب اس وزن میں اقبال کے شعر دیکھیے:

گیسوائے تاب دہر کو اور بھی تاب دہر کر ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر
آپ کہیں گے یہ مطلع ہے، مطلعے کا مقابلہ شعر سے کرنا زیادتی ہے لیکن یہ تو میرے دل کی بات ہوئی۔ شعر لیجیے:

حسن بھی ہو حجاب میں عشق بھی ہو حجاب میں یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
دو شب درد و سوز و غم کہتے ہیں زندگی جسے اس کی سر ہے تو کہ میں اس کی اڑن ہے تو کہ میں
میں نے حسرت کا صوتی تجزیہ کرتے وقت یہ بات نہیں کہی تھی کہ حسرت کے یہاں ترصیح کا حسن بھی ہے، اور حرف دہتے بھی نہیں ہیں۔ غم کا نہ دل مقطعل ہو گزر مغاطل۔ اقبال کے دوسرے مصرعے میں ترصیح بالکل نہیں ہے، ”آشکار“ دو کلزے ہو جاتا ہے۔ یا تو خود مقطعل شکار ہو مغاطل یا مجھے مقطعل شکار کر مغاطل۔ ”کہتے ہیں زندگی جسے“ میں ترصیح بھی غائب ہے، اور ”کہتے“ کی یائے مجہول دیتی بھی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اقبال کے شعر بہتر آہنگ کے حامل ہیں۔ حسرت کی طرح یہاں رائے مہملہ یا اس طرح کی کسی مرتقش آواز کی کثرت بھی نہیں ہے۔ سوائے اس کے کہ ”آشکار کر“ میں کاف عربی اور رائے مہملہ کی اور ”اذاں ہے تو کہ میں“ میں نون غنہ طویل کی تکرار ہے کوئی ظاہری کرب نہیں استعمال کیا گیا ہے۔ اب میں آپ کو اپنے پچھلے تجربے کی یاد دلاؤں گا جہاں میں نے غالب کا ہم وزن وہم زمین شعر کہا تھا اور پوچھا تھا کہ اس میں غالب کا سا آہنگ کیوں نہیں ہے۔

اس سوال کو یوں بھی پوچھ سکتے ہیں کہ میرے گڑھے ہوئے شعر میں آہنگ اس قدر وقت کا حامل کیوں نہیں تھا جو غالب کے آہنگ میں ہے؟ اگر یہ کہا جائے کہ غالب کے شعر میں آوازوں کی جو ترتیب تھی، مصوتوں اور مصموں کا جو نظام تھا، وہ میرے خود ساختہ شعر میں نہیں تھا اور ہر برٹ ریڈ کی زبان میں جواب دیا جائے کہ کلام اس وقت شاعری بن جاتا ہے جب موضوع کو آہنگ کے مناسب ہیئت مل جاتی ہے، تو میں کوراج کی اصطلاح میں یہ نہ کہوں گا (اگرچہ کہہ سکتا ہوں) کہ ہر موضوع کی ہیئت (جس میں آہنگ شامل ہے) اس کے ساتھ ہی پیدا ہوتی ہے، بلکہ رچرڈس کی مثال دے کر اپنے موقف کو واضح کر دوں گا۔

رچرڈس نے ملٹن کی نظم ”صبح مولود مسیح“ On the morning of Christ's Nativity سے ہو بہو ملتے ہوئے ظاہری آہنگ میں ایک مہمل نظم کہہ کر پوچھا ہے کہ اس نظم میں ملٹن کی سی خوب صورتی کیوں نہیں ہے؟ اگر خوب صورتی آہنگ کا ایک جز تھی تو آہنگ تو موجود ہے، پھر خوب صورتی کیوں نہیں؟ میں بھی اقبال کی ہو بہو نقل میں ایک شعر کہتا ہوں:

جرم بھی ہو نقاب میں، برق بھی ہو نقاب میں یا تو سلا کے وار ہو یا اسے آکے وار کر

رچرڈس کی اصلاح کرنے کی کوشش چھوٹا منہ بڑی بات تھی، لیکن چھوٹے منہ کا کچھ تو حق ہے۔ اس لیے میں یہ کہتا ہوں کہ کسی شعر کے ظاہری آہنگ کی ہو بہو نقل صرف وہ شعری ہو سکتا ہے، کیوں کہ ہر مصیغے اور مصوتے کا اپنا آہنگ ہوتا ہے۔ ”حسن“ کا جو آہنگ ہے وہ ”جرم“ کا نہیں ہے، جو ”نقاب“ کا ہے وہ ”نقاب“ کا نہیں ہے۔ مگر اس باریک فرق کے علاوہ اقبال اور میرے خود ساختہ مہمل، ملٹن اور رچرڈس کے خود ساختہ مہمل میں کوئی فرق نہیں۔ ظاہر ہے کہ اقبال اور ملٹن کے آہنگ کی ساری قدر و قیمت مجرد مصوتوں اور مصمتوں میں نہیں ہے، بلکہ اس کا بہت بڑا حصہ اس ترتیب و نظم اور اس طوالت و اختصار میں ہے جو ان آوازوں کے مجموعوں کا خاصہ ہے، جیسا کہ میں اوپر دکھا چکا ہوں۔ لہذا میرے خود ساختہ شعر نے مشینی طور پر اقبال کے آہنگ کا بہت بڑا حصہ ضرور حاصل کر لیا ہے لیکن یہ بھی درست ہے کہ خود ساختہ مہمل کے آہنگ میں وہ حسن نہیں ہے جو اقبال میں ہے۔ رچرڈس کہتا ہے:

اس ترکی اور مطربے جان مورتی اور اصل (نظم) کے آہنگ میں جو فرق ہے وہی

بے جان مورتی کو شاعرانہ خوبی سے ماری کر دیتا ہے۔

الفاظ کے ”نیم جاوہری غلبے“ کا اقرار کرتے ہوئے بھی اسے اصرار ہے کہ وہ جس قوت کے ذریعہ شعر ہمارے ذہنوں پر حکم رانی کرتے ہیں وہ ان ”جذبائی تاثیریں Influences کے باہم دگر اور بہ یک وقت عمل کی بنا پر ہے“ جو ان کے ابہام اور غیر قطعیت ہی کے ذریعہ برپا ہوتا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ آہنگ شعری حسن کا حصہ نہیں ہوتا۔ لیکن اپنے مشینی ڈھانچے کے علاوہ بقیہ سارا آہنگ معنی کا محکوم اور مرہون منت ہوتا ہے۔ اس مشینی ڈھانچے کی بھی اہمیت ہے، بلکہ بعض اوقات تو مشینی ڈھانچے کو ہی زیادہ اہمیت دینی ہوتی ہے، جیسا کہ میں نے اپنے ایک مضمون میں ظاہر کیا ہے۔ مشینی ڈھانچے میں تنوع بالآخر معنی میں تنوع کو راہ دیتا ہے۔ بہت سے الفاظ ایسے بھی ہیں جو شعر میں صرف اس وجہ سے نہیں استعمال ہوتے کہ ان کا وزن، شعر کے وزن میں نہیں کھپتا۔ ظاہر ہے کہ اس حد تک تو آپ کا شعر معنی سے محروم رہ ہی گیا۔ اس لیے متنوع مشینی ڈھانچوں کے استعمال کے ذریعہ متنوع الفاظ شعر میں داخل ہوتے رہتے ہیں۔ ظاہری آہنگ وہ باطنی حد ہے شعر جس سے باہر نہیں نکل سکتا۔ لہذا نہ صرف یہ کہ اس کا اپنا مستقل وجود ہے بلکہ یہ بھی کہ وہ اس حد تک معنی پر حکومت بھی کرتا ہے۔ ڈراماڈن نے قافیہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اچھا قافیہ وہ ہے جو خود مضمون سے پیدا ہوتا ہے نہ کہ وہ جو مضمون کو پیدا کرتے۔ حالاں کہ حقیقت اس کے برعکس بھی ہو سکتی ہے، اکثر مضامین صرف اسی لیے سوچتے ہیں کہ قافیہ ان کی طرف رہ نہائی کرتا ہے۔ رعایت لفظی کی بے مثال خوبی کے حامل شاہ نصیر کے اس مطلع کو دیکھیے:

خیال زلف دوتا میں نصیر چٹا کر گیا ہے سانپ نکل اب لکیر چٹا کر

ناخ اس کے بارے میں بہت عمدہ بات کہی ہے کہ اگر نصیر شخص نہ ہوتا تو یہ مطلع ذہن میں نہ آتا۔ شبلی نے بھی اپنی مشہور نظم Epipsychidion کا جو پہلا مسودہ چھوڑا ہے اس میں جگہ جگہ صرف قافیے لکھے ہوئے ہیں، مصرعوں کا پتہ نہیں ہے۔ یہی معاملہ ظاہری یا مشینی آہنگ کے ساتھ بھی ہے، کبھی کبھی خیال ظاہری آہنگ کو جنم دیتا ہے تو کبھی کبھی ظاہری آہنگ بھی خیال کو خلق کرتا ہے۔

لیکن مشینی آہنگ کی یہ اہمیت صرف مہادی Preliminary حیثیت رکھتی ہے۔ اگر ایسا

نہ ہوتا تو اقبال کے شعر حسرت اور میرے شعروں سے اوجھ نہ ہوتے۔ مثنوی آہنگ نے تو اپنا کام کر دیا۔ حسرت کے شعر میں جتنی خوبی ممکن تھی، آگئی، لیکن معنی کے پیدا کردہ آہنگ کا کہیں پتہ نہیں۔ میں نے جو آہنگ کی خوبی کو شعر کی پہچان نہیں قرار دیا ہے تو وہ اسی لیے کہ معنی کی خوبی اور پیچیدگی جہاں ہوگی وہاں آہنگ کی خوبی اور پیچیدگی بھی ہوگی۔ اور اس لیے بھی کہ معنی اور آہنگ کی اس تقریباً مکمل وحدت کی وجہ سے آہنگ کا آزاد اور معنی سے ماورا وجود معروضی طور پر ثابت نہیں ہو سکتا۔ جب غالب چراغان شہستان دل پروانہ کہتے ہیں تو آہنگ کی خوبی صرف حرف نوں و الف کی تکرار میں نہیں ہے، بلکہ الگ الگ الفاظ کا آہنگ مرکب اضافی کی شکل میں آکر کچھ اور بنی صورت اختیار کرتا ہے، اور مرکب پیکر کی شکل میں آکر ایک اور بعد Dimension کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس پیکر کی معنوی دنیا آزاد ہے اور اس صوتی نظام سے شلک ہونے کے باوجود جو مرکب اضافی میں مضمر ہے، یہ دنیا اس مرکب اضافی کے حدود کی پابند نہیں ہے، اگرچہ اس کے بغیر وجود میں نہ آتی۔

اس کو یوں دیکھیے: چراغان، شہستان، دل، پرانہ۔ یہ سب الفاظ اپنا اپنا آہنگ رکھتے ہیں۔ جب یہ مرکب اضافی بننے میں تو اپنے اپنے آہنگوں کو ساتھ لاتے ہیں۔ ان کے ٹکراؤ، اتصال اور امتزاج سے ایک نیا آہنگ خلق ہوتا ہے۔ لیکن یہ مرکب پیکر بھی ہے اور پیکر کی حیثیت سے آہنگ کی ایک اور جہت رکھتا ہے جو اس تصویر یا تاثر یا انشلاک سے متعلق ہے جو کہ پیکر نے خلق کی ہے، یعنی اس معنوی فضا سے متعلق ہے جو کہ پیکر نے بنائی ہے۔ چراغان شہستان کا ایک معنوی تاثر ہے جو خیابان زمستاں کا نہیں ہے۔ یہ معنوی تاثر اس آہنگ سے بھی پیدا ہوا ہے جو چراغان شہستان میں ہے، کیوں کہ اس مرکب کے آہنگ میں ایک گرمی اور بے قراری ہے جس کا تاثر اس گرمی سے مربوط ہے جس کا بیرونی چراغان اور شہستان کے معنوی پہلو کا مرہون منت ہے۔ اس طرح آہنگ کی تیسری منزل آتی ہے، جس میں الگ الگ الفاظ مرکب اضافی سے ٹکرا رہے ہیں۔ گویا تین منزلیں یہ ہوئیں: لفظ واحد، لفظ مرکب (جس میں مرکب کے الفاظ ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں) اور پیکر، جس میں لفظ واحد، لفظ مرکب سے ٹکراتا ہے۔ غالب کے متون آہنگ کی اصل وجہ ان کے مرکبات اضافی میں نہیں ہے۔ بلکہ اس بات میں ہے کہ ان کے اکثر مرکبات پیکر بھی ہوتے ہیں۔ پیکر کی شکل میں آکر مرکب کے معنی بدل جاتے ہیں اور یہ معنی آہنگ پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ میر کے یہاں

متنوع آہنگ کی کمی اسی وجہ سے ہے کہ ان کے پیکر مرکب کی شکل میں بہت کم آئے ہیں۔ شبلی نے اسی حقیقت کی طرف ہوں اشارہ کیا ہے کہ میرانہیں کی بہت سی تشبیہوں میں ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ مرکب ہیں۔

حاصل کلام یہ کہ حسرت کا شعر ظاہری آہنگ کے اعتبار سے سودا کے شعر سے کچھ بڑھا ہی ہوا ہے، لیکن اس کا معنوی آہنگ سودا سے بہت کم ہے اس لیے وہ کم تر درجے کا شعر ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو میرا خود ساختہ مہمل بھی اقبال کے شعر سے بہت فروتر نہ ہوتا، تھوڑا ہی کم ہوتا۔ اب سوال یہ ہے کہ یہ معنوی آہنگ، (یا اس موضوعی اصطلاح کو ترک کر کے صرف معنویت پر اکتفا کی جائے) یہ معنویت، کہاں سے آئی ہے؟ یہاں حالی کا فارمولا پوری طرح منطبق نہیں ہوتا، کیوں کہ اس شعر میں جدلیاتی لفظ تو ہے نہیں۔ اور ابہام اس طرح کا نہیں ہے کہ بہت سے معنی پیدا ہوں۔ یہ درست ہے کہ اس شعر میں ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کی طرح کا ابہام نہیں ہے، لیکن ایک دوسری طرح کا ابہام ہے جس پر گفتگو بعد میں ہوگی، اس وقت رچرڈس کے اس دعوے کا ثبوت فراہم کرنا مقصود تھا کہ آہنگ محض چند لفظی کربوں کا نام نہیں بلکہ پوری شخصیت کا اظہار ہے۔ اسی شخصیت کا ایک اظہار یہ بھی ہے کہ جہاں حسرت وصل کی شب کہتے ہیں وہاں سودا روزِ ہجر سے بات شروع کرتے ہیں۔ حسرت نے خوفِ سحر کا اظہار کر دیا ہے اور اپنے جذباتی عدم توازن کی وجہ بیان کر دی ہے۔ سودا نہ سحر کا ذکر کرتے ہیں اور نہ خوف کا، وہ صرف چلنے کا ذکر کرتے ہیں۔ اس چلنے کی وجہ خوفِ سحر بھی ہو سکتی ہے، رشک بھی ہو سکتا ہے، انتہائی شوق بھی ہو سکتا ہے۔ (کیوں کہ پر دانہ انتہائی شوق میں جل رہا ہے۔) حسرت کا خوف ایک مادی، جسمانی اور خود غرضانہ جذبہ ہے، وہ صرف اپنی غرض کی وجہ سے رات کی طوالت کے متنی ہیں، سودا کے یہاں رات کی طوالت کا ذکر نہیں ہے، کیوں کہ ان کا جلنا اصلاً پیردگی کا جلنا ہے۔ روزِ ہجر ان کو دوری کی وجہ سے جلاتا ہے اور شب وصالِ قرب کی وجہ سے خاک کرتی ہے۔ اس شعر کا ابہام یہ ہے کہ یہ ظاہر یہ شعر رات کے اختصار کا ماتم کرتا ہے، لیکن دراصل یہ ایک مابعد الطبیعیاتی تجربے کا اظہار ہے، شعر جس کے لیے صرف بہانہ ہے اور بس۔

اب میر کا شعر پھر پڑھیے:

شام شب وصال ہوئی یاں کہ اس طرف ہونے لگا طلوع ہی خورشیدِ روسیہ

فنی نقطہ نظر سے یہ شعر سودا سے کم تر ہے، کیوں کہ دوسرے مصرع میں یہ ظاہر لفظ ”ہی“ زائد ہے، لہذا اس میں وہی عیب ہے، اگرچہ اس درجے کا نہیں، جیسا حسرت کے یہاں ہے۔ جس تجربے کا اظہار کیا گیا ہے وہ بھی یہ ظاہر حسرت سے قریب تر ہے، کیوں کہ یہاں بھی خود فرضی کا رونا ہے کہ رات بہت چھوٹی ہے۔ لیکن پھر بھی یہ سودا سے آگے کی شعری منزل ہے، کیوں کہ اس کا ابہام طے نہیں ہو سکتا۔ شام ہوتے ہی سورج نکلنے لگتا ہے یعنی صبح ہونے لگتی ہے۔ مہر نے رات کو طرقات کو موضوعی تجربے کی مدد سے ایک لمحے میں سنا دیا ہے۔ یعنی رات اتنی چھوٹی معلوم ہوتی ہے کہ معلوم ہوتا ہے آئی ہی نہیں، شام ہوئی نہیں کہ سویرا بھی آگیا۔ لیکن کیا یہ محض ایک موضوعی اور داخلی تجربہ ہے، یعنی یہ صرف محسوس ہوا ہے کہ شام اور صبح کے درمیان کوئی فصل نہیں، یا واقعی ایسا ہوا ہے؟ ممکن ہے صبح کا دھوکا ہوا ہو۔ چاند کی روشنی سورج کی چمک کے سامنے اس قدر ماند ہے (ماند کے اصل معنی کالے کے ہیں) کہ اسے ایک سیاہ سورج کہا جاسکتا ہے۔ ممکن ہے چاند کو دیکھ کر دھوکا ہوا ہو کہ سورج طلوع ہو رہا ہے۔ سورج کے طلوع ہونے پر دل میں خصلہ ہے کہ کم بخت کیوں آگیا، محسوس ہوا کہ وہ رو سیاہ (بمختی منکوس) ہے۔ اس داخلی روسیہ ہی نے اس کے چہرے پر بھی کالک پھیر دی۔ چاند نکلتے دیکھ کر دھوکا ہوا کہ کالا سورج طلوع ہو رہا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ سورج اصلی اور واقعی سورج ہو، وہ اس طرح کہ پہلے مصرعے میں استفہام فرض کیجیے۔ سورج کو اسی صورت میں طلوع ہونا چاہیے تھا کہ شام شب وصال ہو چکی ہوئی۔ شب وصال نہیں تو دن کا بیان فضول ہے۔ سورج کا نکلنا اس بات کی علامت ہونا چاہیے کہ شب وصل بھی ہوئی ہے، ورنہ دن بھی رات ہے اور رات تو رات ہے ہی۔ سورج (جو بہر حال منکوس ہے کہ رات کے خاتمے کا اعلان کرتا ہے) کو نکلتے دیکھ کر استفہام ہے کہ شام شب وصال ہوئی بھی ہے کہ اس طرف خورشیدِ روسیہ طلوع ہی ہو رہا ہے؟ طلوع ہی ہو رہا ہے، اس محاورے کی طرح ہے: کچھ بھی رہے ہو کہ پڑھ ہی رہے ہو؟ شام شب وصال ہوئی بھی ہے کہ بس طلوع خورشید ہی ہے؟ یعنی طلوع مہر کا جزو لازم (شب وصال) کہاں ہے؟

ان تمام صورتوں میں ”خورشیدِ روسیہ“ ایک داخلی منظر بھی ہے، سورج نکلتے دیکھ کر جو

قصہ آیا ہے اس کا جادلہ بھی ہے (جس چیز پر قصہ ہوتا ہے اس کے ظاہر پر داخلی خواص چسپاں کر دیے جاتے ہیں۔ یہ گالی کی استعاراتی جہت کا خاصہ ہے۔) ایک پیکر بھی ہے جو قول محال کا حکم رکھتا ہے۔ سورج سے زیادہ چمک دار چیز دنیا میں کوئی نہیں ہے، لیکن اس کی ناقبولیت اور ناخواندگی اور بے ضرورتی کے اظہار کے لیے اسے رو سیاہ کہا گیا ہے۔ سورج کی چمک اور چمکے کی سیاحتی کا تضاد مجتمع ہو کر ایک علامتی استعارے کی طرح ڈالتے ہیں۔ خورشید چمک دار نہیں ہے، یہ بھی نہیں کہ شعر کے جذباتی سیاق و سباق میں اپنی چمک کھو کر سیاہ ہو گیا ہو، بلکہ ہمیشہ رو سیاہ ہے۔ خورشید رو سیاہ مرکب تو صلی بن جاتا ہے اور وقت کا پیمانہ ہونے کی حیثیت سے وقت کے گزرنے، اس کے مختصر ہونے، پھر واپس نہ آنے، سنگ دل ہونے اور لاپرواہ ہونے کی علامت کہا جاسکتا ہے۔ اس طرح میر کا شعر سودا سے بھی بہتر ہے، کیوں کہ علامتی اظہار کی بنا پر اس کے معنی کی حدود کا تعین نہیں ہو سکتا۔

دہرٹ گریوز کہتا ہے کہ انگریزی شاعری کے سب سے نمایاں پیکر وہ ہیں جو لاس، ڈائفہ اور شامہ کو متحرک کرتے ہیں۔ اردو میں زیادہ تر ٹیکری اظہار بھری اور صوتی رہا ہے۔ اگرچہ نئے شاعروں کے یہاں بدوقت اور مفلوسات کا بھی استعمال ہوا ہے۔ لیکن گریوز کی نظر میں پیکر کی اہمیت صرف زمینی ہے، وہ مجبور بھی ہے کیوں کہ اس کی زبان میں مرکبات نہیں پائے جاتے جو پیکر کو ورائے زمین کر دیتے ہیں۔ مرکبات کے علاوہ اردو کی نئی شاعری میں ایک اور حسن یہ بھی ہے کہ پیکر اور استعارے کا استخراج اس طرح ہے کہ ایک ہی لفظ بہ یک وقت استعارہ بھی ہے اور پیکر بھی۔ میں نے اوپر جو مثالیں دی ہیں ان سے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ جدلیاتی الفاظ کا یہ بہترین استعمال ہے۔ راشد کے یہاں استعارہ زیادہ ہے، پیکر کم، جب کہ فیض نے پیکر کا استعمال زیادہ کیا ہے، مرکبات کی کمی ان کے آہنگ کو پیچیدہ نہیں ہونے دیتی۔ میراجی کے یہاں بھی فیض کی طرح مرکبات کم ہیں، لیکن جب کہ فیض کے پیکر داخلی منظر کو ابھارتے ہیں، اس لیے زیادہ تر بھری ہیں، میراجی واحد شاعر ہیں جو پانچوں حواس پر قادر ہیں۔ نئی شاعری جو میراجی کی طرف بار بار جھکتی ہے اور ان کے یہاں سے اپنا جواز ڈھونڈتی ہے اس کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے۔ دندنہ باجیاں، محرومیاں، ابھنیں، جنسی جذبے کے متعلق کرید، یہ چیزیں بذات خود شاعری نہیں جانتیں۔ ہم شاعری سے صرف اس لیے متاثر ہوتے ہیں کہ وہ شاعری ہے، متاثر ہو لینے کے بعد اس میں اقدار

ذہن ہوتے ہیں۔ اگر شاعری اچھی نہ ہوگی تو اقدار سے کس کا ہیٹ بھرے گا۔ یہ الگ بات ہے کہ جس کے یہاں جتنی اچھی شاعری ہوگی اسی تناسب سے تجربات کی بھی کثرت ہوگی۔ واضح رہے کہ میں تجربات ہی کو قدر سمجھتا ہوں، موعظت اور محنت کو نہیں۔ ایٹ کا یہ قول نہایت جانب داری پر مبنی ہے کہ ہم یہ فیصلہ ادبی معیاروں ہی کے ذریعہ کر سکتے ہیں کہ کوئی تحریر ادب ہے کہ نہیں۔ لیکن یہ طے کرنے کے لیے کہ کوئی ادب بڑا ادب ہے کہ نہیں، ہمیں غیر ادبی معیاروں سے رجوع کرنا ہوگا۔ اس مضمون کو ذرا پھیلائیے تو منطق یوں چلتی ہے: فرض کیا وہ غیر ادبی معیار جس کی کسوٹی پر ہم ادب کی عظمت کو پرکھیں گے، اخلاق ہے۔ اب سوال یہ ہوگا کہ کس کا وضع کیا ہوا قانون اخلاق؟ ظاہر ہے کہ جواب بھی ہوگا کہ وہی قانون بہترین ہے جس کے ہم پابند ہیں۔ فرض کیا کہ ہم قانون الف کے پابند ہیں، لہذا جس ادب میں قانون الف کی کار فرمائی ہے وہ بڑا ادب ہے۔ لیکن ہمارا پڑوسی تو قانون جیم کو مانتا ہے، اس لیے اس کی نظر میں وہی ادب عظیم ہے جس میں قانون جیم کی کار فرمائی ہے۔ اب فرض کیا کہ قانون الف اور قانون جیم کے ماننے والوں میں اختلاف رائے ہوا۔ اختلاف بڑھتے بڑھتے جنگ تک پہنچا، جنگ میں قتل و خون ہوتا ہی ہے، الف کو شکست ہوئی۔ اب جیم نے ہر جگہ یہ حکم نافذ کر دیا کہ وہی ادب پڑھا اور لکھا جائے گا جس میں قانون جیم کی کار فرمائی ہو۔ یعنی یہی اصول الماطون کا تھا، اور اسی وجہ سے رسل نے کہا تھا کہ بٹلر اور لینن کی حکومتیں الماطون کی یعنی ریاست کی یاد دلاتی ہیں۔ اسی لیے ایٹ نے بھی اپنے اس مضمون میں، جس کا جملہ میں نے اوپر لکھا ہے، یہ تلقین کی ہے کہ سب لوگوں کو عیسائی ادب پڑھنا اور لکھنا چاہیے۔

شاعری کے شاعرانہ معیاروں پر ان اقتباسات کو رکھیے:

کبھی دیکھی ہیں آتش دان کی چنگاریاں تم نے؟
ہنسی میں گل زدہ رخسار کو سہلا کے ہر انگشت رستی ہے
کسی نازک ریلے پھل کی پتی قاش سے میری زباں چھونے لگی، دیکھو
سفیدی صاف، سادہ پیراہن کے موکے چوں کو سسکتی ہے
یوں ہی لپٹی ہوئی رہو ذرا میں سوچ لوں ایک گھونٹ تیرے گرم بازو سے
مرے دل کو سبک سر کر سکے گا، یا میں پھر گہرے اندھیرے کے خلا میں جھولتے ہی

جھولتے نم ناک آنکھیں بند کر لوں گا؟
(میراجی: آٹھینے کے اس پار کی ایک شام)

چھٹی رنگ بھی، راحت دیدار کا رنگ
سرخ رنگ کہ ہے ساعت بے زار کا رنگ
زرد چوں کا طس و خار کا رنگ
سرخ پھولوں کا دہکتے ہوئے گل زار کا رنگ
زہر کا رنگ، لہو رنگ، شب تار کا رنگ
آساں، رولہ گزر، شیشہ سے
کوئی بیگا ہوا دامن،
کوئی دکھتی ہوئی رنگ
کوئی ہر لحظہ بدلنا ہوا آئینہ ہے

(فیض: رنگ ہے دل کا سرے)

اے سمندر میں گنوں گا دانہ دانہ تیرے آنسو
جن میں آنے والا جشن وصل کا آسودہ ہے
جن میں فردائے عروسی کے لیے کرنوں کا بار
شہر آئندہ کی روح بے زماں چلتی رہی
میں ہی دوں گا اے سمندر جشن میں دعوت تجھے
استراحت تیری لہروں کے سوا کس شے میں ہے؟
اے سمندر! ابر کے اوراق کہہ
بازوئے دیمید امید پر اڑتے ہوئے
دور سے لائے ہیں کیسی داستان!

(ن۔م۔راشد: اے سمندر)

میراجی نے جگہ جگہ استعارہ ترک کر کے پیکر منتخب کیے ہیں جو استعارے بھی ہیں وہ پیکر
آہیز ہیں (گل زدہ رخسار، گرم بازو کا گھونٹ) لیکن ملبوسات اور لمبوقات کی وہ کثرت ہے

کہ مصرعے اور ہر قسم کے اسلوب اظہار سے مستغنی ہو گئے ہیں۔ گل زدہ رخسار کو سہلا کے ہر آنکشت رستی ہے (لمسی، بھری) نازک ریلے پھل کی پتلی قاش (مزدوقی) زباں چھونے لگی (مزدوقی، لمسی) سفیدی صاف سادہ جڑ بن کی (بھری) سوکھے پتوں کو مسلتی ہے (لمسی، صوتی) اک گھونٹ تیرے گرم بازو سے (مزدوقی، لمسی) جھولتے ہی جھولتے (حرکی) نم ناک آنکھیں (لمسی) یہ اقتباس اس بات کا ثبوت ہے کہ متنوع الٹر پیکر شعر کو استعارہ اور علامت سے بھی بے نیاز کر دیتے ہیں، اور کسی کلام موزوں و مجمل کو شاعری بننے کے لیے صرف پیکر کافی ہیں۔ فیض کے یہاں پاکیزگی زبان میں ”داخلی منظر“ Inscape نمایاں ہے۔ استعارے کی کارفرمائی بھی اگر ہے تو ریں بوکے داخلی منظر کی طرح ہے جہاں تجربی تجربہ بھری پیکر میں دھل جاتا ہے۔ اس اقتباس کی غیر ارضیت اور میرانی کے مقابلے میں لاغری اسی وجہ سے ہے کہ داخلی منظر علامت سے عاری ہے، ورنہ علامت یا علامتی استعارہ فرہ پیکروں کی جگہ لے لیتے ہیں۔ اس نظم کی خوب صورتی بھری پیکروں میں ہے جن سے آخر میں بالکل غیر متوقع طور پر دو لمسی پیکر نکرا دیے گئے ہیں (ہیگا ہوا دامن، دکھتی ہوئی رنگ) میرانی کے یہاں پیکر خود منظر ہیں، فیض نے پیکروں سے منظروں کو بیان کرنے کا کام لیا ہے۔ ٹھنکی چابک دستی اور آہنگ کے خارجی خواہر کے مکمل استعمال کی سب سے اچھی مثال راشد کا اقتباس ہے۔ مرکب انسانی نے آہنگ بھی خلق کیا ہے اور ابہام بھی۔ نا آسودہ جشن وصل، فردائے عردی، شہر آئندہ، روح بے زباں، اوراق کبت، بازوئے دیمین، امید، ان کی اصل قدر قیمت ان کے معنی کی وجہ سے نہیں بلکہ مرکبات کی چھیدہ آہنگی کے سبب سے ہے، یعنی راشد کے یہاں غالب کے چراغان شہستان دل پردانہ کی دوسری منزل کا سراغ ملتا ہے۔ تیسری منزل (جب پیکر آہنگ سے متاثر ہوتا ہے اور خود آہنگ خلق کرتا ہے) یہاں مفقود ہے، کیوں کہ پیکر ہی مفقود ہے۔ بازوئے دیمین، امید پر اڑتے ہوئے ہادل کے کھڑے شاید پیکر بن جاتے، لیکن بازوئے امید کے تجربی مرکب نے انہیں بچ ہی میں روک دیا ہے۔

جدلیاتی لفظ کے مطالعہ کے دوران ابہام کا ذکر اکثر آیا ہے، یہ اس وجہ سے کہ جدلیاتی لفظ اکثر از خود مبہم ہوتا ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ بقول ہارڈنگ ”جو کچھ معنی کھلے ڈالے انداز میں بیان کیا گیا ہے اس سے زیادہ معنی کی ترسیل کا عمل کسی نہ کسی شکل میں اظہار کا فطری طریقہ ہے۔“ دوسرے الفاظ میں، ابہام ترسیل کے عمل کا ہی خاصہ ہے۔ جب آپ کچھ کہتے ہیں تو جو کچھ آپ نے کہا ہوتا ہے، اس سے کچھ زیادہ ہی کہتے ہیں، اس معنی میں کہ ہر گفتگو

میں کچھ نہ کچھ نکتے مقرر چھوڑ ہی دیے جاتے ہیں۔ اسی لیے آؤں کہتا ہے کہ انتہائی غیر شخصی اور محدود گفتگو کے علاوہ (مثلاً انجمن کا راستہ کدھر سے ہے؟) ہماری ساری گفتگو اور خاص کر وہ گفتگو جو شخصی اور ذاتی ہوتی ہے، ترسیل کے مسائل میں گرفتار رہتی ہے۔ شاعری چوں کہ انتہائی ذاتی گفتگو ہے، اس لیے اس میں ابہام کی مجرد قدر ہونا کوئی حیرت خیز بات نہیں۔ ”ذاتی گفتگو“ کے ضمن میں وہ کہتا ہے:

ذہن کی مابیت پر کوئی نور و فکر اس فرق کو سامنے رکھے بغیر نہیں شروع کیا جاسکتا جو الفاظ کے اس طریقہ استعمال میں ہے جب ہم انہیں افراد کے درمیان بات چیت کے کلا کی طرح استعمال کرتے ہیں، اور اس طریقہ استعمال میں، جب ہم انہیں ذاتی گفتگو کے لیے کام میں لاتے ہیں... جب ہم واقعی گفتگو کرتے ہیں تو ہمارے پاس ہمارا علم بجالانے پر تیار لفظ، موجود پہلے سے نہیں ہوتا، بلکہ ہمیں انہیں ڈھونڈنا پڑتا ہے اور جب تک ہم بات کہہ نہیں لیتے ہمیں ٹھیک ٹھیک پتہ نہیں ہوتا کہ ہمیں کیا کہنا ہے۔

ابہام پر ہمیں یہ جیسا ہونے والے حضرات اکثر یہ پوچھتے ہیں کہ آخر اس نظم میں کیا کہا گیا ہے؟ اگر ابہام شعر کا حسن ہے تو بچوں کی بے ربط بولی اور شاعری میں کیوں کر فرق کیا جاسکے گا؟ شاعر کے پاس کون سا خیال تھا جو اس نظم میں باندھا گیا ہے؟ اگر شاعر یہ کہتا ہے کہ مجھے خود نہیں معلوم تھا کہ مجھے کیا کہنا تھا، میں نظم اسی لیے تو کہتا ہوں کہ جو حقائق مجھ پر پہلے سے ظاہر نہیں تھے، منکشف ہو جائیں، تو لوگ جنتے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعری کیا ہوئی خود نویسی Automatic Writing ہو گئی کہ بے ہوشی کے عالم میں قلم چلا رہے ہیں۔ حالاں کہ شاعری کو انکشاف نہ ماننے سے وہی جھگڑے پڑیں گے جن کی طرف میں الف اور جیم کی حکایت میں اشارہ کر چکا ہوں۔ اگر شاعر کو معلوم ہے کہ اسے کیا کہنا ہے تو یہ علم اسے کسی خارجی وسیلہ سے ملا ہوگا۔ اپلو 12 چاند تک پہنچ گیا، حکومت کی طرف سے مجھے ہدایت ملی ہے کہ میں مدیہ نظم کیوں۔ اب مجھے معلوم ہے کہ مجھے کیا کہنا ہے۔ (حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ علم بھی محدود ہے، کیوں کہ مجھے اب بھی نہیں معلوم کہ میں مدیہ نظم کا کیا ذہب اختیار کروں گا۔ لیکن خیر۔) بھلا شاعر کو اپنے شعر کا علم شعر کہنے سے پہلے کس طرح ہو سکتا

۱۔ حالاں کہ خود نویسی کے بارے میں ہر برت رایج کہتا ہے: خود نویسی اور اتفاق ایک ہی چیز نہیں ہیں۔ ابہام کوئی اندھا حرکت نہیں ہو سکتا۔

ہے؟ مجھے کیا معلوم ہو سکتا ہے کہ جو نطفہ ہر مطلب میں ہے ماں کے پیٹ میں کب جائے گا اور جب جائے گا تو کیا شکل اختیار کرے گا؟ شاعری انکشاف ہے، اسی لیے مبہم بھی ہے۔ رجسٹرس نے اس سلسلے میں بڑی گہری بات کہی ہے کہ شاعری ان تجربات کے اظہار کا وسیلہ ہے جو شعر کے بغیر شاعر پر منکشف ہی نہ ہوتے۔ اسی حقیقت کو شیخ صاحب نے شاہ نصیر کے حوالے سے بیان کیا تھا۔ ایٹ جیسے مختلف ان خیال غاد نے بھی اس بات سے انکار نہیں کیا ہے اور ایک بار نہیں، جگہ جگہ:

کسی نظم یا نظم کے کڑے میں اس رجحان کا بھی امکان ہے کہ وہ فکری اظہار کی منزل پر پہنچنے کے پہلے (شاعر کے ذہن میں) ایک مخصوص آہنگ کی شکل میں ردنا ہو۔ اور پھر یہ آہنگ (نظم کے) خیال (یعنی موضوع) اور دیگر کو معرض وجود میں لائے۔

(ٹی۔ ایس۔ ایٹ: شعر کا آہنگ)

تاہم، جس چیز کی تسلسل کرنی ہے وہ خود نظم ہی تو ہے، اور صرف طبعی طور پر وہ تجربہ یا لگ رہے جس کا اس نظم میں لغز ہوا ہے۔

(ٹی۔ ایس۔ ایٹ، والیری کا دیا چہ)

ہارڈنگ نے اس کی نفسیاتی توضیح یوں کی ہے:

اگر ہم شاعر سے یہ پوچھتے ہیں کہ وہ کس شے کی تسلسل کر رہا ہے تو گویا ہم یہ سمجھتے ہیں کہ اس کے پاس پہلے سے کوئی خیال یا سنی تھا جس کو اس نے نظم کے الفاظ میں ترجمہ کر دیا۔ حالانکہ جو بات اسے کہنا تھی اس کا وجود ہی اس وقت تک نہ تھا جب تک وہ کبھی نہیں مچی تھی۔ کوئی سوچا ہوا خیال جو خود نظم نہ ہو، لیکن ہو چہ ہو نظم کی طرح ہو، ناممکن تھا۔ ایک ہی خیال کے لیے ایک سے زیادہ لسانی اسلوب نہیں ہو سکتا۔ ہاں یہ ہو سکتا ہے کہ کوئی ایسی جتنی لسانی شکل Ideal Phrasing ہو جو درستی اور کثایت کے ساتھ اس سب کو ظاہر کر دے جو خیال کے اندر چھپا ہوا ہے۔

آخری جملہ میں نے جان بوجھ کر نقل کیا ہے تاکہ خوف زدہ لوگوں کو اطمینان ہو جائے کہ جتنی حیثیت سے مبہم ترین شاعری کی بھی لسانی توضیح ممکن ہے۔ ہم ہمیشہ Ideal تک پہنچنے کے لیے کوشاں رہتے ہیں، اگر نہ پہنچ سکیں تو ہماری کوتاہی ہے، شاعری کی نہیں۔ مہمل کی اور

بات ہے، لیکن لوگوں میں شاعری کی طرف سے خدا جانے کیوں برتری کا رویہ چاگزیں رہتا ہے۔ ہم سب چاہتے ہیں کہ شاعری کو ایک ہی جگہ میں زیر کر لیں، اور جب وہ زیر نہیں ہوتی تو ناک بھونچ جاتے ہیں۔ حالانکہ شاعری کی طرف ہمارا رویہ ہمیشہ انحصار اور علم کا ہونا چاہیے، روحیت کا نہیں۔ ذاتی طور پر میں کسی شاعری کو مہمل کہنے سے اتنا ہی ڈرتا ہوں جتنا کوئی مسلمان دوسرے مسلمان کو کافر کہنے سے ڈرتا ہے۔ لیکن انہوں نے یہ ہے کہ ہمارے ملک میں کفر کا فتویٰ ہمیشہ سے بہت سستا رہا ہے، اور آج بھی ہے۔

میرا کہنا یہ ہے کہ اجمال اور جدلیاتی لفظ کے بعد ابہام شاعری کی تیسری اور آخری معروضی پیمکان ہے۔ (موزونیت اور اجمال کی موجودگی ہمیشہ فرض کرتے ہوئے) ہم یہ کہہ سکتے ہیں اگر کسی شعر میں صرف ابہام ہی ہے تو بھی وہ شاعری ہے۔ عام طور پر جدلیاتی لفظ اور ابہام ساتھ ساتھ آتے ہیں، لیکن جس طرح تنہا جدلیاتی لفظ شعر کو شاعری میں بدل دیتا ہے، اسی طرح تنہا ابہام بھی شعر کو شاعری بنا دیتا ہے۔ شعر میں ابہام یا تو علامت سے پیدا ہوتا ہے یا ایسے الفاظ کے استعمال سے جن سے سوالات کے چشمے پھوٹ سکیں۔ جتنے سوالات اٹھیں گے شعر اتنا ہی مبہم ہوگا اور اتنا ہی اچھا ہوگا۔ لیکن شرط یہ ہے کہ سوالوں کے جو بھی جواب ملیں، وہ شعر زیر بحث کے تعلق سے ہمارے تجربے کو وسیع کریں، اور جیسے بھی جواب ملیں، لیکن شعر زیر بحث ہی سے برآمد ہوں۔ علامت کی تفصیل میں اپنے ایک مضمون میں بیان کر چکا ہوں، ذریعہ آخانے بھی اس موضوع پر بہت کچھ لکھا ہے۔ اس لیے دوسری طرح سے پیدا ہونے والے ابہام کو کچھ مثالوں سے واضح کروں گا۔ اس سلسلے میں علامت پر بھی کچھ باتیں ہو جائیں تو کچھ ہرج نہیں۔ فی الحال مندرجہ ذیل ہم معنی اشعار کا مطالعہ مطلوب ہے:

جو تو اے صفحہ راتوں کو اس شدت سے روئے گا تو میری جان پھر کیوں کر کوئی نہما یہ سوئے گا (معنی لم)
جو اس شور سے میرا دوتا رہے گا تو ہم سایہ کا ہے کو سوتا رہے گا (میر)
پھر چھیڑا حسن نے اپنا قصہ بس آج کی شب بھی سوچے ہم (میر حسن)
ہم سایہ شنید نالہ ام گفت خاکانی را در شب آمد (خاکانی)

۱۔ معنی کے شعر کی نشان دہی مسعود حسن رضوی ادیب نے کی ہے۔ حسن اتفاق ہے کہ چاروں شعرا (۱)

خاکانی کے تین خوش چینوں) نے خاکانی کی طرح یہ خیال مقلدے میں ہی باندا ہوا۔

چاروں شعروں میں مبالغہ کی وہ صورت ہے جسے افراق کہتے ہیں۔ افراق وہ مبالغہ ہے جو عادتاً تو ممکن نہ ہو لیکن عقلاً ممکن ہو۔ ان شعروں کے لکھنے والے جس طرح کی آپادیموں میں رہتے تھے ان میں پڑوسی کے گھر کا مال دشمنوں سنائی دینا ممکن تھا، کیوں کہ گھر بہت پاس تھا۔ فراق محبوب میں دھاڑ مار مار کر رونا عادتاً ممکن نہیں ہے لیکن عقلاً ممکن ہے۔ اور اگر عادتاً ممکن بھی ہو تو ایسا واقعہ ایک ہی دو بار پیش آ سکتا ہے، نہ کہ مسلسل، جب کہ ان اشعار میں مسلسل رونے کا ذکر ہے۔ مبالغہ استعارے کی ایک شکل ہے۔ لہذا ان شعروں میں شاعری کا عنصر تو ہے ہی، چاہے بہت کم زور ہو۔ میں نے یہ چار شعر ترجیحی ترتیب سے رکھے ہیں یعنی بہترین شعر سب سے آخر میں ہے اور کم ترین شعر سب سے پہلے۔ اب اس کے وجوہ ملاحظہ ہوں۔

مشینی اعتبار سے مصحفی کے شعر میں وہی عیب ہے جو حسرت کے یہاں تھا، یعنی بہت سے الفاظ غیر ضروری ہیں۔ میر نے وہی بات اس سے بہت کم لفظوں میں ادا کی ہے۔ "راتوں" کا ذکر ضروری ہے، کیوں کہ "سوتا رہے گا" مات کی طرف اشارہ کر ہی دیتا ہے۔ "اے مصحفی" کی جگہ صرف "مصحفی" کافی تھا۔ "میری جان پھر کوئی" یہ الفاظ فضول ہے۔ "میری جان" کے بارے میں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ شکم سمجھانے اور چکارنے کا انداز اختیار کیا ہے۔ لیکن چکارنے اور سمجھانے کے لیے یہ دلیل دینا کہ ہم سائے سو نہ پائیں گے، بہت مشکل ہی سے سمجھ میں آتی ہے۔ یوں تو کہہ سکتے ہیں کہ "اپنا نہ خیال کرو، پڑوسیوں کا تو لحاظ رکھو"۔ لیکن جب تک "اپنا نہ خیال کرو" یا اسی طرح کی کوئی اور شرط پہلے نہ لگائی جائے۔ "ہم سایہ کیوں کر سودے گا" میں سرزنش کا لہجہ نمایاں رہتا ہے، التجا کا نہیں۔ میر کا شعر مصحفی سے اس لیے بہتر ہے کہ بالکل وہی بات بہت کم لفظوں میں کہہ دی گئی ہے۔ اور ایک مزید بات یہ ہے کہ "سوتا رہے گا" میں یہ بھی اشارہ ہے کہ میر اپنا مال اس وقت شروع کرتے ہیں جب لوگ سو چکے ہوتے ہیں، اور آواز سن کر چونک پڑتے ہیں لیکن اس مزید اشارے کے علاوہ شعر ہمارے ذہن میں کوئی گریہ نہیں پیدا کرتا کیوں کہ اس سے جو سوالات اٹھتے ہیں وہ صرف ان لوگوں کے لیے معنی خیز ہیں جو ہماری شاعری کے Convention سے واقف نہیں ہیں۔ یعنی یہ سوالات اس طرح کے ہیں: میر کون ہے؟ وہ کیوں رو رہا ہے؟ وغیرہ۔

میر کے شعر میں ایک پہلو یہ بھی ہے کہ لہجہ نہ سرزنش کا ہے نہ التجا کا۔ بلکہ صرف رائے

زنی کا ہے، اور رائے زنی بھی کسی ایسے شخص کی معلوم ہوتی ہے جو صورت حال سے باخبر تو ہے لیکن اس میں الجھا ہوا نہیں ہے۔ اس لائق کی بنا شعر میں شخصی ضار سے احتراز پر ہے۔ میر حسن کے شعر میں میر حسن اور ان کے سننے والے دو واضح فریق نظر آتے ہیں۔ رائے کا ذکر نہیں ہے بلکہ ”قصہ“ چلنے کی بات ہے، جس کی وجہ سے کچھ لوگ جو ”ہم“ سے تعبیر کیے گئے ہیں، سونے سے معذور ہیں۔ یہ دو لفظ شعر میں ایسے ہیں جو اسے میر کے شعر سے بڑھا دیتے ہیں، کیوں کہ ان سے جو سوالات اٹھتے ہیں ان کے جوابات ہمیں اس شعر کے بارے میں مختلف تجربات سے دوچار کرتے ہیں۔ ”قصہ“ کیا ہے؟ بادی انگ میں یہ داستان بھر ہے۔ یہ نالہ بھی ہو سکتا ہے، کوئی دل چسپ کہانی بھی ہو سکتی ہے، کوئی ایسا جاہل واقعاتی بیان، کوئی تقریر بھی ہو سکتا ہے، جو سننے والوں کو نیند حرام کر دے۔ کوئی لرزہ خیز مہل، مثلاً سینہ زنی یا پتھر پر سر مارنا بھی ہو سکتا ہے جو پڑوسیوں کو جذباتی طور پر اس قدر متحرک اور متلاطم کر دے کہ وہ مونہ پائیں۔ ”ہم“ کون ہیں؟ یہ پڑوسی بھی ہو سکتے ہیں گھر والے بھی ہو سکتے ہیں، بزرگ اور بچی خواہ بھی ہو سکتے ہیں، خود شاعر بھی ہو سکتا ہے جو میر حسن کی شخصیت سے مختلف ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ”ہم“ اور ”حسن“ ایک ہی شخصیت کے دو نام ہوں۔ ایک نالہ کرنے پر مجبور ہے اور ایک کی تنقیدی اور خود احتساب نظر اس نالہ زنی سے بے زار بھی ہے۔ شعر میں رائے زنی کا جو انداز ہے وہ میر کی طرح لائق نہیں ہے، بلکہ جو لوگ بھی رائے زنی کر رہے ہیں وہ نالہ زن میں الجھے ہوئے ہیں، اس سے اتنا بھی بچے ہیں۔ یہ روز روز کا رونا کب تک؟ ”پھر“ اور ”بس“ کے الفاظ اکٹھاٹ ظاہر کرتے ہیں۔ میر کے شعر میں مزاحمت کا پہلو واضح نہیں ہے، حالانکہ تسلسل کا ہے، ”روتا رہے گا“۔ یہاں ”پھر“، ”بس“، ”آج“، ”ابھی“ جیسے دو حرفی الفاظ اکٹھاٹ کے احساس کے ذریعہ بھی، اور خود بھی، یہ تاثر ظاہر کرتے ہیں کہ رونا تو روز کا دھندا ہے۔

اس طرح میر حسن کا شعر میر سے زیادہ مبہم ہے، اس لیے بہتر ہے۔ خاقانی کے شعر میں ”گفت“ کا لفظ سوالات اٹھاتا ہے۔ ”گفت“ یعنی کہا، لیکن کس لہجے میں کہا؟ خاقانی ایک رات اور آگئی۔ ممکن ہے اکتا کر کہا ہو، گھبرا کر کہا ہو، جھنجھلا کر کہا ہو، حیرت میں کہا ہو کہ ہیں، اس شخص پر تو کچھلی رات بھاری تھی، پھر بھی مرا نہیں۔ یہ حیرت، سخت جانی کی حسنین بھی ہو سکتی ہے، کہ واہ کیا مرد میدان ہے، یا غیر متوقع بات کے واقع ہو جانے پر خالص حیرت بھی

ہو سکتی ہے، کہ ارے، یہ تو بچ نکلا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ انتہائی صبر و مجبوری کے لمحے میں کہا ہو، کہ بھی اس شخص پر ایک شخص رات اور آگئی۔ شعر کا ابہام اس لیے اور بڑھ گیا ہے کہ ممکن ہے خاقانی خود اپنے بارے میں یہ خیال رکھتا ہو، لیکن اس نے انھیں دوسروں کے ویلے سے ظاہر کیا ہے اور اس طرح کہ بادی النظر میں یہ بات کھلتی نہیں کہ دراصل خاقانی اپنے اوپر خود رائے زنی کر رہا ہے۔ میر حسن بھی یہی کہہ رہے تھے لیکن انھوں نے ”حسن“ اور ”ہم“ کی شمولیت کو برقرار رکھا تھا۔ یہاں صرف ”ہم سایہ“ ہے، لیکن وہی خاقانی بھی ہے، کیوں کہ خاقانی اس کی زبان سے وہ کہلا رہا ہے جو اسے خود کہتا منظور تھا۔ آخری صورت یہ بھی ہے کہ پچھلی رات وصل و سرت کی تھی، اس کا رنگ اور تھا، آج کی رات بھر کی ہے، اس کا رنگ دگر ہے۔ اب ”دگر شب“ کے معنی ”دوسری رات“ نہیں بلکہ ”دوسری طرح کی رات“ کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنوی اور تاثراتی ابعاد لفظ ”گفت“ کو تنہا استعمال کرنے سے پہلے پیدا ہوئے ہیں۔ اگر ”گفت“ کا لہجہ بھی بیان کر دیا جاتا، جیسا میر حسن نے کیا ہے، تو شاعری بہت کم ہو جاتی۔ ابہام نے شعر کی معنوی تجربات کا رنگ متلون المزاج کر دیا ہے۔ ایک لمحے میں کچھ ہے، ایک لمحے میں کچھ۔

ابہام کی معنی خیزی کو میر اور غالب کے بعض ہم مضمون اشعار کا مطالعہ اچھی طرح واضح

کرتا ہے:

ہمیں تو باغ کی تکلیف سے معاف رکھو	کہ میر و گشت نہیں دم اہل ماتم کی (میر)
غم فراق میں تکلیف میر باغ نہ دو	مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا (غالب)
جس مستحیل خلک میں اجزائے نو خطاں	کیا سہل ہے زمیں سے ٹکنا نبات کا (میر)
سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نہلیاں ہو گئیں	ناک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ نہاں ہو گئیں (غالب)
چشم دل کھول اس بھی عالم پر	یاں کی اوقات خواب کی سی ہے (میر)
ہزم ہستی وہ تماشا ہے جس کو ہم اسد	دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم کشادہ سے (غالب)
مرمتی عشق مانع نشو و نما ہوئی	میں وہ نہال تھا کہ اگا اور جل گیا (میر)
مری تعمیر میں مضمر ہے نیک صورت فرہنگ کی	ہیوئی برق خرمین کا ہے خون گرم دہقان کا (غالب)
موند رکھنا چشم کا ہستی میں عین دید ہے	کچھ نظر آتا نہیں جب آنکھ کھولے ہے جناب (میر)

تاجکھا اے آگہی رنگ تماشا باغتن چشم و اگر دیدہ آغوش و داغ جلوہ ہے (غالب)
 وان تم تو بتاتے ہی رہے زلف عاشق کی بھی پائیں گئی گزر رات (میر)
 تو اور آرائش غم کا کل میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز (غالب)
 کوئی تو آبلہ پا دشت جنوں سے گزرا ڈوبائی جائے ہے لوہو میں سرخار ہنوز (میر)
 یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحہ دشت نقش پائیں ہے جب گرمی رفتہ ہنوز (غالب)
 کریں ہیں حادثے ہر روز واد آخر تو شان آہ دل شب کے ہم بھی پار کریں (میر)
 بس کہ سجائے خیال زلف و دشت تاک ہے تا دل شب آہوی شانہ آسا چاک ہے (غالب)

ان اشعار کا تفصیلی جائزہ بحث کو بہت طویل کر دے گا، لیکن دو چار اہم نکات کی طرف توجہ مبذول کرنا ضروری ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ میر کے کئی شعر غالب سے کم تر ہیں، نہ صرف آہنگ کے لحاظ سے، جس میں حرکات اضافی و قافیہ، بیکر اور استعارے کے ادا عام کا جلاوہ ہے، بلکہ اس وجہ سے بھی کہ میر نے توضیحات کے انبار لگا دیے ہیں، سوال کرنے کی جگہ کم چھوڑی ہے۔ پہلی مثال کے ساتھ میر ہی کا یہ شعر بھی رکھ لیجیے:

اچھی لگے ہے تجھ بن گل گشت باغ کس کو صحبت رکھے گلوں سے اتنا دماغ کس کو

غالب کا پہلا مصرع میر کے پہلے مصرعے سے کس قدر نزدیک ہے (باغ کی تکلیف) اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ غالب کا ابہام میر کی توضیح کے مقابل رکھیے۔ دونوں شعروں میں میر نے میر و تفریح کی نا پسندیدگی کا ذکر کیا ہے۔ غالب ”خندہ ہائے بے جا“ کی بات کرتے ہیں۔ پھولوں کو خنداں کہتے ہیں، ان کا خندہ (یعنی کھلتا) طبیعت پر بار ہے، اس لیے بے جا لگتا ہے۔ میر کے دوسرے شعر کا مصرع غانی بھی لفظ ”دماغ“ کا استعمال کرتا ہے، لیکن بے دماغی کی وجہ سے گلوں کی صحبت کو ناگوار بتاتا ہے، یہ ایک توضیحی بیان ہے، جب کہ غالب نے خندہ ہائے بے جا کی وجہ اس طرح رکھی ہے کہ بے دماغی کی بھی اصلیت واضح ہوگئی ہے، یعنی یہ غم فراق کی پیدا کردہ آشفتمزاجی کی وجہ سے پھولوں کی ہنسی ناگوار ہے۔ بے دماغی میں گلوں کی صحبت کیوں ناگوار ہے، اس کا ذکر میر نے نہیں کیا، لہذا بے دماغی کی اصل منزل اور کیفیت کا کوئی بیان نہیں ہے۔ غالب کا ابہام صورت حال کو حیرت انگیز طور پر واضح کر دیتا ہے، یہی ابہام کا حسن ہے۔ لیکن ایک نکتہ اور بھی ہے۔ ”خندہ ہائے بے جا“ کھلے ہوئے

پھولوں کا استعارہ ہونے کے ساتھ کچھ اور باتوں کی بھی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اولاً یہ کہ بے جا ہنسی ان لوگوں کی بھی ہو سکتی ہے جو گل گفت چمن کے لیے آتے ہوئے ہیں۔ میں رنجیدہ و محزون ہوں، مجھے دوسروں کی ہنسی زہر لگتی ہے۔ باغ میں جاتا ہوں تو ہنستے کھیلتے لوگ نظر آتے ہیں، یہ مجھ سے برداشت کب ہو سکتا ہے۔ دوماً یہ خندہ بے جا ان حسینوں کا بھی ہو سکتا ہے جن کے چہرے پھولوں کی طرح کھلے ہوئے ہیں (یعنی خنداں ہیں)۔ یہ حسین لوگ جو باغوں میں سیر کر رہے ہیں، میں ان کا نظارہ کیسے برداشت کر سکتا ہوں جب خود مجبور ہوں۔ سونما یہ کہ باغ میں خوش و خرم لوگ مجھے دیکھ دیکھ کر ہنستے ہیں، گویا میری دماندہ حالی پر طعنے کرتے ہیں، یہ مجھے کب گوارا ہے۔ چہارماً یہ کہ پھول مجھے اس طرح ہنستے ہوئے نظر آتے ہیں جس طرح محبوب ہنستا تھا۔ (حکفۃ تھا) محبوب کی ہنسی کے سامنے یہ ہنسی بے جا اور زہر معلوم ہوتی ہے۔ مگر یہ کہ محبوب بھی مجھ پر طعنے کرتا ہے، پھول بھی کھل کھل کر میرے اوپر طعنے کرتے سے معلوم ہوتے ہیں (کیوں کہ وہ بھی محبوب کی طرح حکفۃ، تردنازہ، شاداب اور حسین ہیں)۔ میں محبوب کا طعنے برداشت کر لیتا، لیکن پھولوں کی ہنسی کیوں گوارا کروں؟

آپ نے ملاحظہ کیا کہ یہ سب امکانات صرف اس سوال سے پیدا ہوئے ہیں: خندہ کو بے جا کیوں کہا؟ اور یہ کس کا خندہ ہے؟ میرے یہاں ان سوالوں کی گنجائش نہیں لہذا یہ امکانات بھی مفقود ہیں۔ اگلی مثال کے ساتھ ناسخ کا یہ شعر بھی رکھا جاسکتا ہے:

ہو گئے دفن ہزاروں گل اندام اس میں اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

اس طرح کی تمثیلی شاعری غالب نے بھی بہت کی ہے۔ لیکن وہ دعوے اور ثبوت، بیان اور مثال میں ایک وقفہ رکھتے ہیں، جس میں قاری کے ذہن کو تنگ و تاز کی پوری آزادی ہوتی ہے۔ ناسخ کے شعر میں وضاحت کے چکر نے احوال کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا چہ معنی دارد۔ گلستاں اور کہاں پیدا ہوتے ہیں؟ یہ آسمان اور سمندر سے تو اگتے نہیں۔ اور اگر خاک سے اس لیے پیدا ہوتے ہیں کہ اس میں گل اندام دفن ہیں تو سمندر میں بھی ہزاروں گل اندام دفن ہیں، تو سمندر سے بھی گلستاں کیوں نہیں پیدا ہوتے؟ پھر ہو گئے دفن سے کیا مراد ہے، کیا اب دفن نہیں ہو رہے ہیں؟ کیا بس ایک بار ہزاروں گل انداموں کو دفن کر کے ناسخ نے ابدالہ آباد تک گلستاں پیدا کرنے کا اجارہ لے لیا

ہے؟ جو حضرات ابہام میں اہمال کا شکوہ کرتے ہیں وہ یہاں وضاحت میں لغویت کی جلوہ گری دیکھیں۔ اہمال نہ وضاحت کا قلام ہے نہ ابہام کا۔ مہمل بات کہیے گا تو مہمل شعر بنے گا، بلکہ ابہام میں تو اہمال کا خطرہ کم ہوتا ہے، کیوں کہ کچھ نہ کچھ تو بات بن ہی جاتی ہے۔

میر کے شعر میں ”ستخیل“ کے معنی ”استحالة کا اسم فاعل“ اگر معلوم ہوں تو شعر مشکل نہیں رہ جاتا، اگرچہ ابہام باقی ہے۔ میر نے ایک پہلو پیدا کیا ہے جو ناسخ کے یہاں نہیں ہے۔ ”کیا مہمل ہے“ پر غور کیجیے۔ مقصود یہ ہے کہ جب لفظوں کے اجزائے جسم خاک میں مل کر ایک ہو جاتے ہیں تب جا کر بات اگتی ہے، انسان اور وہ بھی حسین انسان جب خاک میں مل چکے ہیں تو مزہ اپنا سر نکالتا ہے۔ ”کیا مہمل ہے“ کی وجہ سے اصل مفہوم، جو انسانی زندگی کے رازیں اور کم قیمت ہونے کا ہے، اس کا سراغ ملتا ہے، یہی اس شعر کا بہام ہے۔ ناسخ کے مہملات یہاں نہیں ہیں ”ہو گئے دن اس میں“ کی جگہ ”یہ ستخیل خاک میں“ کہہ کر اس پر اسرارِ مل کی طرف اشارہ کیا ہے جس کے ذریعہ نامیاتی مادہ Organic matter آہستہ آہستہ گل سڑ کر غیر نامیاتی بن جاتا ہے اس حد تک کہ بالکل مٹی ہو جاتا ہے۔ (اس ذرا مٹی استعارے کو بھی ذہن میں رکھیے کہ مردہ جسم کی بڑی اور گوشت پوست کی کھاد نہایت عمدہ ہوتی ہے۔ خدا جانے میر کا یہ علم وجدانی تھا یا اکتسابی۔) یہ مٹی جب مردہ مٹی میں جذب ہو جاتی ہے تو ایک اور طرح کا نامیاتی وجود (بات) جنم لیتا ہے۔ اس طرح یہ شعر موت و زیست کی سائیکل کی علامت بھی بن جاتا ہے۔ ”کلنا“ اگلے کا بھی استعارہ ہے اور غیب سے ظہور میں آنے کا بھی۔ سرسری طور پر پڑھا جائے تو اس شعر میں کوئی کتنے نظر نہیں آتا، بلکہ لفظ ”ستخیل“ سے طبیعت متوحش ہوتی ہے۔ (خود مجھ پر اس شعر کے اسرار اسی وقت منکشف ہوئے جب میں نے اس بات کی وجہ ذمہ داری شریع کی کہ یہ شعر ناسخ سے کیوں بہتر معلوم ہوتا ہے۔) اب غالب کو دیکھیے: حسینوں کے لیے ناسخ نے گل اندام کا سٹی استعارہ یا پیکر استعمال کیا تھا۔ میر نے ”نو خطاں“ کہہ کر لوجہانی اور کم عمری پر بھی دلالت کی۔ غالب نے ”کیا صورتیں“ کہہ کر سب کچھ آپ پر چھوڑ دیا ہے۔ ”کیا صورتیں“ یعنی وہ کیا صورتیں ہوں گی (تجسس، استفہام) کیا صورتیں ہوں گی کہ جن کا بدل حسین پھول ہیں (تخیر) کیا کیا صورتیں ہوں گی (حسین) کیا صورتیں ہوں گی (کون ی، کن لوگوں کی)۔ بھلا کیا صورتیں ہوں گی (کس طرح کی ہوں گی، لاعلمی) جانے کیا کیا صورتیں ہوں گی (تفکر) کی پہاں ہو گئیں۔ اب

صرف دعو پر آئیے۔ دونوں مصرعوں میں تعقید کی وجہ سے ان کی نثر دو طرح سے ہو سکتی ہے، اور مفہوم، ظاہر ہے کہ کچھ مختلف ہو جاتا ہے۔

(1) سب کہاں نمایاں ہوئیں، صرف کچھ ہی صورتیں لالہ و گل کی شکل میں نمایاں ہوئیں۔

(2) کچھ ہی لالہ و گل میں سب صورتیں کہاں نمایاں ہوئیں (یعنی ہوئیں)۔

(1) کیا صورتیں ہوں گی کہ خاک میں پنہاں ہو گئیں۔

(2) خاک میں کیا صورتیں ہوں گی جو کہ پنہاں ہو گئیں۔

مصرع چابی کی دوسری قرأت کا مفہوم یہ نکلا ہے کہ خاک بھی اپنی صورتیں رکھتی ہے، کچھ صورتیں تو لالہ و گل کی شکل میں نمایاں ہو گئیں، لیکن خدا جانے کتنی صورتیں اور ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں، (بہ معنی چھپ ہو گئیں، ہم پر کبھی ظاہر نہ ہوئیں) گویا اس صورت میں مدعا یہ نکلا کہ خاک، جو بہ ظاہر مردہ ہے دراصل ایک نامماتی وجود ہے۔ لالہ و گل اس کے مظاہر ہیں، ایسے ہی ہزاروں مظاہر اور بھی ہوں گے جو ہم پر ظاہر نہ ہوئے۔ میر کے شعر کی طرح موت و زیست کی جھلک یہاں بھی موجود ہے، لیکن مستقل مفہومی حوالے کے علاوہ جو اور حوالے اس شعر میں ہیں وہ اس کے ابہام کی وجہ سے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ شعر ناسخ اور میر دونوں سے بہتر ہے۔

تیسری مثال لیجیے۔ میں اسے میر کے بہترین شعروں میں گنتا ہوں۔ شیکسپیر کے پراپرڈ کا مکالمہ جن لوگوں کے ذہن میں ہے وہ جانتے ہوں گے کہ میر نے ”اوقات“ کا محاورہ نما استعارہ رکھ کر روئے کا جو ابہام پیدا کیا ہے اس کی وجہ سے شیکسپیر کی رائے زنی سے بہتر صورت پیدا ہو گئی ہے۔ ”اوقات“ بہ معنی حیثیت ہے۔ اس کی اوقات ہی کیا ہے، تحقیراً بولا جاتا ہے، لیکن یہ بھی کہہ دیتے ہیں، میں اپنی اوقات پر قائم ہوں، یعنی اپنی حد سے تجاوز نہیں کر رہا ہوں۔ ”اوقات“ بہ معنی بساط بھی ہے، جس سے پھیلاؤ کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ ”اوقات“ وقت کی جمع بھی ہے، ”اوقات بسر کرنا“، ”بہ معنی زندگی گزارنا“۔ ”اوقات“ سے روزی روٹی کا تصور بھی منسلک ہے۔ گزر اوقات ہو جاتی ہے۔ ”اوقات“ کو محض زمانے کا مفہوم بھی دیا

↓ We are such stuff as dreams are made on and our little life is rounded with a sleep. The Tempest

جاسکتا ہے۔ ممکن اوقات، خوش اوقاتی وغیرہ۔ ان سب منہبوسوں کے ساتھ ”خواب“ کا مفہوم بدلنا رہتا ہے۔ اس عالم کی حیثیت کیا ہے، خواب کی طرح ہلکا ہے، بے معنی ہے، غیر حقیقی ہے، خواب کی سی بساط رکھتا ہے، بہت طویل، پھیلا ہوا لیکن ذات کے اندر محدود (آپ کے خواب آپ کی ذات کے آگے نہیں جاسکتے۔ آپ دوسروں کے Behalf پر خواب نہیں دیکھ سکتے۔) اس کی حدیں خواب کی طرح مبہم، نیم روشن اور غیر قطعی ہیں۔ اس میں زندگی گزارنا خواب دیکھنا ہے۔ اس کی اوقات (جمع تھا۔ روزی روٹی) خواب کی طرح فرضی یا کم قیمت ہے۔ یہاں جو وقت گزرتا ہے وہ اس طرح کہ گویا ہم خواب میں ہیں۔ یہاں کہ وقت کی مثال خواب کے وقت کی سی ہے۔ طویل ترین خواب بھی چند ہی لمحوں پر محیط ہوتا ہے اور خواب دیکھنے والا چشم زدن ہی میں برسوں کی منزل طے کر لیتا ہے، وقت کو آگے پیچھے کر لیتا ہے۔ بچہ خواب دیکھتا ہے کہ میں بڑھا ہو گیا ہوں، بڑھا خواب دیکھتا ہے کہ میں بچہ ہوں وغیرہ۔ گویا خواب میں وقت کی نوعیت Unreal Time ہوتی ہے۔ اس دنیا میں وقت Unreal ہے۔ اصل اور حقیقی زمان تو اس عالم میں ہے۔ اس طرح محض ایک لفظ کے ابہام نے شعر کو معنی کی ان دنیاؤں سے ہم کنار کر دیا جو واضح لفظ استعمال کرنے سے ہم پر بند رہتے۔ مثلاً مصرع یوں ہوتا:

(1) یاں کی ہستی تو خواب کی سی ہے

(2) یہ جو دنیا ہے خواب کی سی ہے

(3) زندگی یہ تو خواب کی سی ہے

وغیرہ، تو شعر دو کوڑی کا نہ رہتا۔ موجودہ صورت میں اس شعر کا جواب ممکن نہیں تھا، سوائے اس کے کہ اور ابہام پیدا کیا جاتا۔ ابہام کی کاٹ توضیح سے نہیں ہو سکتی، اس کی ایک مثال اور بھی پیش کروں گا۔ لیکن اس وقت غالب کے شعر تک خود کو محدود رکھتا ہوں۔ دونوں اشعار میں عالم ہست و بود کی کم حقیقی کا تذکرہ ہے، اور اس کے مقابلے میں کسی اور عالم کا ذکر ہے جو زیادہ واقعی اور اصلی ہے۔ میر نے اس نکتہ کو واضح کرنے کے لیے زمان و مکان کے اوتام سے ایک استعارہ تراشا ہے لیکن زیادہ زور زمان پر ہے۔ یہی ثابت کرنا مقصود ہی تھا کہ عالم آب و گل میں زمان غیر حقیقی ہے۔ غالب نے زمان کے لیے مکان کا استعارہ تلاش کر کے ابہام کو مبہم تر کر دیا ہے۔ میر کے یہاں عالم مثل خواب تھا۔ غالب خود خواب میں ہیں، اور

خواب بھی وہ جو وجود کی نفی کرتا ہے یعنی خواب عدم۔ جو شخص عدم میں ہے اس کا وجود کیوں کر ممکن ہے؟ لیکن غالب نے عدم میں ہونے ہی کو وجود پر دال کیا ہے۔ جو آنکھ بند ہو وہ دیکھ نہیں سکتی۔ لیکن غالب کی بند آنکھ ہی اس کی تماشائیت کی دلیل ہے۔ چشم از خواب عدم نکشادہ، یعنی وہ آنکھ جو خواب عدم سے بیدار نہیں ہوئی ہے، یعنی جو ابھی عدم میں ہے لیکن ”خواب“ بہ معنی ”رویا“ بھی ہے۔ یعنی وہ آنکھ جو عدم کا خواب دیکھ رہی ہے۔ تماشا اصل چیز کا نظارہ بھی ہو سکتا ہے اور اصل چیز کا پر فریب دھوکا بھی۔ ہم بولتے ہیں، اس نے محبت کا تماشا کیا۔ یعنی فریب دیا۔ بزم ہستی ایک تماشا ہے، تماشا اصلی ہو یا فریب، لیکن اس کے لیے تماشائی ضروری ہے۔ تماشائی وہ آنکھ ہے جو خواب عدم سے بیدار ہی نہیں ہوئی ہے۔ جو آنکھ بیدار نہیں ہے وہ کیا دیکھ سکتی ہے؟ یا تو خواب یا کچھ بھی نہیں۔ اور جو آنکھ خواب عدم میں ہے وہ کیا دیکھ سکتی ہے، یا تو عدم کا خواب (یعنی عدم کے مناظر) یا عدم وجود کے مناظر، یعنی کچھ بھی نہیں۔ وہ تماشا جو خواب عدم میں معروف آنکھ سے دیکھا جائے یا تو اپنا وجود عدم میں مثل خواب رکھتا ہے یا رکھتا ہی نہیں۔ اگر خواب ہے تو فریب ہے، اگر خواب نہیں ہے تو عدم وجود ہے۔ اس طرح بزم ہستی کا وجود نہیں ہے۔ تماشا کی صفت مکان ہے، غالب نے اس مکان کو ظاہر کرنے کے یا اس کی اصلیت بیان کرنے کے لیے زمان کا استعارہ تراشا ہے، کیوں کہ عدم وجود کا کوئی مکان Space نہیں ہوتا، عدم وجود صرف وقت میں ہو سکتا ہے۔ لہذا غالب نے یہ نہ کہہ کر کہ بزم ہستی کا وجود مثل خواب ہے، یہ کہا ہے کہ اس کا وجود اگر ہے تو خواب میں ہے (بے اصل ہے) یا عدم میں ہے (یعنی نہیں ہے۔) بزم ہستی کا وجود اس لیے ہے کہ بزم ہستی ہے ہی نہیں۔ اس طلسمی ماحول میں بھی میر کا شعر اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے، کیوں کہ اس کے ابہام کا حوالہ واقعی دنیا کے خواہش سے بنتا ہے۔ مجرد ابہام کی بنا پر میر اور غالب کے شعر ہم پلہ ہیں۔ لیکن غالب نے مرکب کو پیکر اور استعارے میں بند کر کے جو دنیا خلق کی ہے وہ میر سے بالاتر ہے۔ چشم از خواب عدم نکشادہ کا پیکر کس قدر لرزہ خیز پر اسراریت کا حامل ہے، جس کے سامنے ہاتھارن کا ”عظیم عظیم چہرہ“ بھی یک رنگ معلوم ہوتا ہے۔ بیدل کا شعر دیکھیے:

دیگر بخش ہمہ احوال ماہر س نظارہ بہ لوح تماشا نوشتہ ایم

چوتھی مثال میں میر نے اسے روشنی طبع تو برسن بلاشدی کا غیر شعوری یا شعوری کا تتبع کر کے شعر کی مت بگاڑ دی ہے۔ دوسرا مصرعہ اپنی جگہ پر مکمل تھا۔ میں وہ نہال تھا کہ اگا اور جل گیا۔ ”نہال“ یہ معنی خوش بھی صادق آتا ہے۔ خوشی کی علامت فہمی ہے اور فہمی کی علامت برق و شرر۔ اس طرح یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ زندگی غیر معمولی مسرت کو برداشت نہیں کر سکتی ”اگا اور جل گیا“ کا دیکر بھی مکمل تھا۔ ”اوڑ“ کے لفظ نے غیر معمولی تیزی رفتاری کا تصور جس طرح پیدا کیا ہے وہ کسی اور لفظ سے ممکن نہ تھا۔ مثلاً یہ مصرع اگر یوں ہوتا

میں وہ نہال تھا کہ بس اگتے ہی جل گیا

تو ”اگا“ کے بعد کا ڈرامائی وقت ”گا۔ اور جل گیا“ غائب ہو جاتا۔ چلنے کی وجہ بیان کرنے کی ضرورت نہ تھی، کیوں کہ اس کے ذریعہ شعر مشق اور اس کے تلازمات تک محدود ہو کر رک گیا ہے۔ کوئی ایسا سوال نہیں جس کا جواب شعر کی سطح پر موجود نہ ہو۔ غالب نے بھی وجہ بیان کی ہے، لیکن وہ اگتے ہی جل جانے کی پراسرار عمل ہی کی طرح مبہم ہے۔ مری تعمیر میں منسجم ہے ایک صورت خرابی کی۔ کیوں؟ اس لیے کہ زندگی، موت کی ایک شکل ہے۔ اس لیے کہ تخلیق کا مقصد حیات ہی یہ ہے کہ وہ تخریب کو دعوت دے۔ اس لیے کہ ہم ایک جاہل و قادر قوت کے غلام ہیں، جب ہم بن چکے ہیں تو وہ بگاڑنے میں لطف حاصل کرتی ہے۔ (ٹیکسٹ کا مشہور جملہ اگر آپ کو یاد ہو تو اس جواب کی معنویت دو چند ہو جائے گی۔) اس لیے کہ تخریب کے لیے بھی دنیا میں کچھ کام ہونا چاہیے، ورنہ اس کا مقصد تخلیق کیا ہے؟ اس لیے کہ تعمیر میں خرابی کی صورت نہ ہو تو نئی تعمیر کیسے ہو؟ اس لیے کہ تعمیر کی قدر معلوم ہو۔ اس لیے کہ تعمیر، تخریب کو دعوت مبارزت دیتی ہے اور زندگی ان دونوں کی عربدہ جوئی سے عبارت ہے وغیرہ۔ پھر خون گرم دھماکا جو کشت ریزی کے لیے دھوپ میں تپ کر برق فرس کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اس نہال سے زیادہ پراسرار اور پر قوت ہے جو اگتے ہی جل جاتا ہے۔ کیوں کہ فورس نہال کو جلانے والی کوئی اور قوت ہے جو اس کے باہر ہے، لیکن خون گرم دھماکا تو دھماکا کے ہی

↓ As flies to wanton boys are we to Gods,

They kill us for their sport,

رگ و پے میں رواں و جولاں ہے۔ میر کے شعر میں داخل، خارج سے متضاد ہے۔ غالب کے یہاں داخل ہی خارج بھی ہے۔ وہ بجلی جو خرمن پر گرتی ہے اور وہ خون جو زندگی دیتا ہے۔ ایک ہی ہیں۔ میر کا شعر ان ہلاکت خیزیوں سے عاری ہے، کیوں کہ مبہم نہیں ہے۔ پانچویں مثال کو تیسری کے سامنے رکھیے۔ دونوں شعروں میں دونوں شاعروں نے تمثیلی انداز بیان اختیار کیا ہے۔ میر کا مصرع موند رکھنا چشم کا ہستی میں عین دید ہے، یہ ظاہر تو چشم و اگر دیدہ آغوش و داغ جلوہ ہے کا آسان Version ہے۔ لیکن میر کا اپنا دوسرا مصرع کامل لحاظ ہے۔ بلبہ جب پھوٹتا ہے (یعنی جب اس کی آنکھ کھلتی ہے) تو اسے کچھ بھی نہیں نظر آتا۔ یا جب اس کی آنکھ کھلتی ہے تو بلبہ کچھ بھی نہیں نظر آتا (قسم ہو جاتا ہے) دوسرا مفہوم مصرعہ اولیٰ سے متضاد ہے، اس لیے کہ اس میں عین دید کی بات کی جا رہی ہے، جس میں معلوم ہوتا ہے کہ بلبہ کو کوری زیر بحث ہے، نہ کہ اس کا وجود۔ اس کو اگر یوں کہا جائے کہ بلبہ جب آنکھ کھولتا ہے تو اسے کچھ بھی نہیں نظر آتا (یعنی وہ دیکھ لیتا ہے کہ دنیا محض مایا ہے، مہو مضم ہے، ہے ہی نہیں۔) تو مشکل یہ آہتی ہے کہ جب وہ آنکھ بند کیے ہوئے تھا اور کچھ رہا تھا کہ دنیا اصلی اور واقعی ہے تو وہ جلائے فریب تھا۔ کیا میر کا مدعا یہ ہے کہ وجود ہستی کے فریب میں جتا رہنا ہی عین دید ہے؟ اگر یہ مفہوم ہے تو کوئی جھگڑا نہیں۔ لیکن شعر میں صرف دو ہی مفہوم نظر آتے ہیں، پہلا اور تیسرا۔ دوسرا مفہوم اس طرح سمجھنا جان کر لایا جاسکتا ہے کہ آنکھ کھلتے ہی بلبے کی زندگی ختم ہو جاتی ہے۔ اگر وہ آنکھ بند رکھتا تو زندہ رہتا۔ لیکن زندہ رہنے کی علامت ہے، لہذا جب وہ زندہ تھا تو دیکھ رہا تھا، اگرچہ اس کی آنکھ بند تھی۔ ان تمام صورتوں میں بلبے کا استعارہ ناموزوں رہتا ہے، کیوں کہ بلبے تو بہر حال بصارت سے عاری ہیں۔ کچھ بھی نہ دیکھتا پڑتا ہے کہ بلبے کا استعارہ (آدی بلبہ پانی کا، دریا بہ معنی دریائے حیات، بلبے کی زندگی اور بے معنویت کا تصور) اپنے مابعد المعنی معانی کی وجہ سے بھلا معلوم ہوتا ہے۔ غالب نے ”جلوہ“ کا لفظ رکھا ہے، بجائے ”عین دید“ کے جو یک معنی ہے۔ جلوہ موضوعی منظر کو کہتے ہیں جو غیر حقیقی ہوتا ہے۔ جلوہ کسی شے کے معروضی ظہور کو بھی کہتے ہیں۔ ”رنگ بافتن“ بمعنی ضائع کرنا، آگلی بمعنی عقل دھو ش۔ آگلی مجھ سے کہہ رہی ہے کہ یہ دنیا تو دھوکا ہے۔ اس کا تماشا کیا دیکھتا ہے۔ کھلی آنکھ کو وہم ہے کہ وہ دیکھ رہی ہے، حالانکہ دراصل وہ کچھ دیکھتی نہیں۔ اصل تماشا تو بند آنکھیں دیکھتی ہیں۔ یہ کہہ کر آگلی میرے تماشے کو ضائع کر رہی ہے (مجھے دیکھنے نہیں

دیتی۔) حالاں کہ مجھے معلوم ہے کہ جب میں آنکھ کھلوں گا (واقعی دیکھنا شروع کروں گا) تو جلوہ (موضوعی منظر) رخصت ہو جائے گا، اور میں وہ شے دیکھ لوں گا جو اس جلوے کی اصل ہے۔ اس طرح یہ شعر کچھ نو افلاطونی سا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ”تماشا باقتن“ بمعنی تماشے کا کھیل کھیلنا، یعنی سوانگ رچانا بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح مطلب یہ ظاہر الٹا لگتا ہے۔ جلوہ بہ معنی معروضی منظر ہو جاتا ہے۔ آگہی (بہ معنی عقل یا Reason) میرے سامنے تماشے کا سوانگ رچا رہی ہے۔ اصل تماشا تو آنکھ بند کر کے ہی نظر آ سکتا ہے۔ آنکھ کھلی نہیں کہ منظر غائب ہوا۔ لیکن ”چشم داگردیدہ“ کے معنی وہ آنکھ بھی لیے جاسکتے ہیں جو پہلے بند تھی لیکن اب کھل گئی ہے۔ اگر ایسا ہے تو مفہوم یہ بھی نکل سکتا ہے کہ جو آنکھ بند تھی اسے بند ہی رہنا چاہیے، لیکن جو پہلے سے کھلی ہوئی تھی، وہ کچھ اور منظر دیکھ رہی تھی۔ اس منظر کا یہاں ذکر نہیں ہے، اسے متصور ہی کیا جاسکتا ہے۔ وہ آنکھ جو بند تھی (چشم از خواب کشادہ) اس کا بند رہنا بہتر تھا، کیوں کہ اس طرح وہ خواب عدم کے تماشے میں محو تھی۔ جو آنکھ پہلے سے کھلی ہوئی ہے، (ممکن ہے وہ خدا کی آنکھ ہو جو ازل سے واسے، ممکن ہے وہ عارف کامل کی آنکھ ہو، جو خواب عدم میں بھی وجود کا تماشا دیکھتی تھی، اب وجود میں آئی ہے تو آگہی سے بے نیاز و مبرا ہے) اس کو کچھ مشکل نہیں، لیکن جب خواب عدم میں مصروف آنکھ، یا کسی بھی بند آنکھ کو (جو مشاہدہ باطن میں مصروف ہے) آگہی کا روگ لگ جاتا ہے تو اسے یہ دھوکا ہونے لگتا ہے کہ اصل مشاہدہ تو مشاہدہ خارج ہے، اس لیے وہ کھل جاتی ہے، جب کھلتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ جلوہ باقی ہی نہیں ہے، یا کبھی تقابلی نہیں۔ اس تشریح کی روشنی میں آگہی، ذہنی آگہی نہیں بلکہ آگہی کا مابعد الطبیعیاتی تصور بن جاتی ہے جو روز ازل سے انسان کو یہ فریب دیتا رہا ہے کہ کچھ حقائق معروضی بھی ہوتے ہیں۔ ممکن ہے آپ اس پیچیدہ خیالی کا جواز بھی طلب کریں۔ میرا کہنا یہ ہے کہ پیچیدہ خیالی خود اپنا جواز ہوتی ہے اور اپنی قیمت رکھتی ہے، بالکل اسی طرح جس طرح سادہ خیالی بھی اپنا جواز خود ہوتی ہے، لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ شاعری اکثر یہی کہتی ہے کہ کتنے چند زچہ پیچیدہ بیانے بہ سن آہ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری اگر صرف ان حقائق کے اظہار و عرقان کا نام ہے جن تک ہماری آپ کی دست رس پہلے سے ہے تو مجرد خوبی اظہار کے فرضی تصور سے آپ اپنے کو کب

۱۔ اس کے برعکس بھی ہو سکتا ہے، غالب: عالم آئینہ راز مسد، چہ پورا چہ نہاں۔ تاب اندیشہ و داری بہ لقا ہے

تک خوش رکھ سکیں گے؟ ایک بار چپایا ہوا نولہ سو بار چپایا جاسکتا ہے، پھر تو تھوکتا ہی پڑے گا۔
 خاک ماری تین کو نیچے، اگرچہ اس کا تعصب یہ تھا کہ افلاطونی عینیت کو زمین کی جھلک تصوف
 سے ہم آہنگ ثابت کر دیا جائے، لیکن شعر کی مابعد الطبیعیاتی پیچیدگیوں کے بارے میں اس نے
 خوب کہا ہے:

۔۔۔ [نہن] جو کچھ بتاتا ہے اسے اشیاء کی مادی صورت سے نہیں بلکہ اس فکری معنویت
 اور قدر و قیمت سے مشابہ ہونا چاہیے جس کے چہرہ زریا پر چٹکی ہوئی آنکھ صرف
 خدا کو نظر آتی ہے۔ ... آپ چاہیں تو اسے واقعیت کہہ لیں، لیکن یہ وہ واقعیت
 مادی ہوگی، مادی نہیں۔

اگر مجھے یہ معلوم ہو کہ لفظ کے علامتی کردار کے بارے میں کیسیر نے اپنے افکار میں مادی
 تین سے استفادہ کیا ہے تو مجھے حیرت نہ ہوگی۔ کیوں کہ کیسیر نے لفظ کا تعامل بھی قرار دیا
 ہے کہ وہ قبل از لفظی Preverbal فکر کا انعکاس ہوتا ہے۔ بہر حال میں نے ابھی تک غالب
 کے شعر زیر بحث میں جو باتیں ڈھونڈی ہیں وہ غالب نے ارادہ مرکبی تھیں یا غیر شعوری طور پر
 پیدا ہو گئی ہیں، اس بحث میں مجھے کی ضرورت یوں نہیں ہے کہ اس کا شعر فنی سے کوئی تعلق
 نہیں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جب کوئی بھی شاعر شعر کہتے وقت پوری طرح اس بات
 سے باخبر نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہہ رہا ہے اور کیوں کہہ رہا ہے، تو یہ فرض کرنا غلط ہوگا کہ شعر
 سے وہی نکات برآمد ہو سکتے ہیں جو شاعر کے شعور میں تھے۔ ابہام شعر کی ذاتی اور فطری
 صفت ہوتا ہے۔ اگر آپ کے الفاظ ابہام کے حامل ہیں تو وہ اکثر آپ کی وجہ سے نہیں، بلکہ
 آپ کے باوجود ایسے ہوتے ہیں۔ ان سے اس بات پر جھگڑنا گویا اپنی قبل از لفظ فکر سے
 جھگڑنا ہے۔

غالب کے چھپے اور ساتویں شعروں پر اظہار خیال میں اور مرقعوں پر کر چکا ہوں۔
 یہاں اعادے کی ضرورت نہیں۔ اس کے علاوہ اوپر کی بحثوں سے اگر آپ کچھ مطمئن ہوئے
 ہیں تو دیکھ ہی لیں گے کہ میر کے مصرعے عاشق کی بھی یاں گزر گئی رات / اور کوئی تو آہلہ
 پادشہ جنوں سے گزرا یا تو ضحیٰ عمل کرتے ہیں (کوئی تو آہلہ پاگڑا) یا معنی کو محدود کرتے
 ہیں (عاشق کی بھی یاں گزر گئی رات) اس کے برخلاف غالب نے پہلے شعر میں اندیشہ ہائے
 دور دراز کو آزاد چھوڑ کر معنی کو تقریباً لامحدود کر دیا ہے اور دوسرے شعر میں گزرنے کے عمل کا

نتیجہ تو ظاہر کر دیا ہے۔ لیکن کون مگر رہا ہے، یہ نہیں کھلتا۔ غالب کے دونوں مصرعے ٹری اور روشنی کے پیکروں کے حامل ہیں، میر کا پہلا مصرع جیکر سے عاری ہے۔

غالب کا آٹھواں شعر ایک مخصوص ابہام کا حامل ہے جو مراعاتِ نظیر سے پیدا ہوا ہے۔ سودا، زلف، وحشت، شب، آنہوی، چاک۔ اس شعر میں یہ تعین کرنا مشکل ہے کہ ”سودا“ یہ معنی سیاحی ہے یا یہ معنی جنوں۔ ”سودائے خیال زلف“ یہ معنی خیال زلف کا سودا (جنوں) ہے، یا زلف کا خیال سودا (سیاح خیال) ہے۔ ”دل شب، آنہوی شانہ آسا“ پڑھیں یہ ”دل شب آنہوی“ (یعنی رات کا آنہوی دل) کہیں؟ ”تا دل شب“ کے معنی ”رات کے دل تک“ سمجھیں یا ”اس حد تک کہ رات کا دل“ نکالیں؟ یہ سب الجھاوے صرف قرأت کے نہیں ہیں، ان کو مناسب الفاظ نے شد دی ہے۔ سارے شعر پر سیاحی کا مظہر چھایا ہوا ہے۔ لیکن کسی ارادے کا اظہار نہیں ہے۔ اس وجہ سے شعر میں وہ غیر ضروری ارادیت نہیں ہے جو میر کے یہاں ہے۔ شان آہ کو دل شب کے پار کر دینا یہ طور جوانی کا درروائی کے ہے۔ اس لیے کہ شب ہی ان حادثات کا سبب بنتی ہے جو میر پر ہر روز وار کرتے ہیں۔ یا شاید دن پر اختیار نہیں ہے اس لیے رات کو کم زور سمجھ کر اس سے بدلہ لیا جا رہا ہے۔ ابہام کی یہ کیفیت خوب ہے، لیکن اودے کا اظہار شعر کو ایک مخصوص سیاق و سباق دے دیتا ہے۔ ہم پر ایسا ہو رہا ہے اس لیے ہم دیا کریں گے کے بجائے ہم پر دیا ہو رہا ہے، ہم ایسا کر رہے ہیں، کہا جائے تو مفہوم کو آزاد ہونے میں مدد ملتی ہے۔ کیوں کہ پھر یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ہماری کارروائی بدلے کے طور پر ہے یا شکر پے کے طور پر یا دونوں میں کوئی ربط ہے بھی یا نہیں۔

جیسا کہ اب تک کی گفتگو سے واضح ہوا ہوگا، شعر میں ابہام کئی وجوہ سے آسکتا ہے۔ ان میں تعقید لفظی یا نشست الفاظ کی طرف لوگوں کا دھیان کم گیا ہے۔ غالب کے کلام نے جدید شارحین کی توجہ اس نکتہ پر منعطف کی ہے۔ لیکن ابہام کی سب سے بڑی پہچان علامت ہے۔ کیوں کہ علامت کا وصف ہی یہی ہے کہ وہ مبہم تصورات کو نام دے دیتی ہے۔ شاعر کی آنکھ کے اس عمل کا استناد اگر درکار ہو تو شکسپیئر سے رجوع کیا جاسکتا ہے۔ علامت کی اہمیت اور حیثیت اسے استعارے سے ممتاز کرتی ہے جو مشاہدے پر مبنی ہوتا ہے اور بیان پر اکتفا کرتا ہے۔ گویا علامت وہی علم کا اظہار کرتی ہے اور استعارہ اکتسابی علم کا۔ میر کے یہاں شاعر کی آنکھ ان چیزوں کو بھی ایک مقامی تانچہ اور نام عطا کر دیتی ہے جو ہوا کی طرح بے وجہ ہوتی

”میں“ اور ”ہم“ اس کلیہ کی اچھی مثال ہیں۔ کیوں کہ میر کے کلام میں یہ ضائر شخص واحد (چاہے وہ میر ہوں یا کوئی اور) کے بدل کی طرح نہیں استعمال ہوئے ہیں، بلکہ اس غیر مرئی انسانیت کا بدل ہیں جو خود کو ایک بے گانہ کائنات سے (جو اصلاً غیر انسانی ہے) متضاد پاتی ہے۔ ”میں“ اور ”ہم“ کا یہ تصور میر کی شاعری کی مسلسل کامیابی اور قوت کا راز ہے۔ ورنہ اگر سطحی مباحثوں کو دیکھیے تو محمد حسین آزاد سے لے کر آج تک تمام نقاد قائم اور درد کی بہترین غزلوں کو میر کے بہترین کلام کا ہم پلہ بتاتے رہے ہیں۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ انفرادی طور پر درد اور قائم دونوں کے یہاں فرد فرد اشعار میر سے بہتر نکل سکتے ہیں۔ بلکہ بعض پہلو تو ایسے ہیں (مثلاً درد کے ہاں تکلیف کی کک اور قائم کے یہاں مرکب اضافی کا آہنگ) جو دیر کی تخیل سے عام طور پر دور رہے ہیں۔ لیکن اس ضمنی علامت کی کار فرمائی نے میر کو جو معنوی وسعت دے دی ہے وہ درد اور قائم کے حصے میں نہیں ہے۔ کہا گیا ہے کہ میر نے اپنے عہد کے انتشار، افراق، بے اطمینانی اور اقدار کی شکست و ریخت کا درد اپنے کلام میں بھر لیا ہے۔ ممکن ہے یہ درست ہو لیکن سودا، سوز، قائم، درد کے یہاں یہ بات کیوں نہیں؟ یہ لوگ بھی تو اسی زمانے میں تھے اور میر ہی کی طرح آشفستہ حال رہے۔ اگر یہ سب صرف ان کے ماحول اور وقت کا کھیل ہے تو کیا وجہ ہے کہ میر کو ہی یہ بات نصیب ہوئی؟ ظاہر ہے کہ ایک ہی عہد میں مختلف شاعروں کا وجود اس بات کی دلیل ہے کہ ہر شخص کا شاعرانہ اظہار اس کا اپنا ہوتا ہے۔ میر نے اپنے لیے یہ علامتیں ڈھونڈ لیں، لہذا رطب و یابس (بلکہ رطب کم اور یابس زیادہ) کے ہوتے ہوئے بھی ان کے کلام میں شاعری کا عنصر زیادہ زیادہ رہا۔ اگر یہ سوال اٹھے کہ ”ہم“ اور ”میں“ کو علامت کیوں فرض کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ان ضائر کی جو غیر معمولی تکرار میر کے یہاں ملتی ہے اور جس طرح سے وہ ہر سبب و علت کو ”میں“ اور ”ہم“ کے حوالے سے پرکھتے ہیں وہ اس بات کی دلیل ہے کہ یہ الفاظ کسی ایک شخص کی صورت حال سے بہت زیادہ وسیع صورت حال کی نشان دہی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب کے یہاں یہ الفاظ اس قدر خال خال کھلے ہیں؟ خود درد، سودا قائم اور میر کی ہم طرح غزلوں کا مطالعہ اس سلسلے میں دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ہمارے عہد میں قلیل الارض اعلیٰ کی غزل بھی ”میں“ اور ”ہم“ کو علامتی انداز میں استعمال کرتی ہے، اور یہی خصوصیت، نہ کہ ان کا اسلوب، ان کو میر کے نزدیک لاتی ہے۔

اوپر جو مثالیں زیر بحث آئیں ان کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالنا بہت آسان ہو گیا ہوگا کہ صرف وہی شعر مبہم نہیں ہے جس کو سمجھنے کے لیے معمول سے زیادہ غور و فکر کی ضرورت پڑے۔ یہ طوطا خاطر رہے کہ سمجھنے سے میری مراد شاعر کا منہ یہ سمجھنا نہیں ہے، بلکہ خود اپنے جمالیاتی تجربے کا تجربہ اور تفسیر ہے۔ ممکن ہے کہ جو مطلب میں نے نکالا ہو وہ شاعر کا نہ ہو، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اگر میرا مطلب الفاظ میں موجود ہے تو ظاہر ہے کہ وہ اسی شعر کا ہے، کوئی میرا ایجاد کیا ہوا نہیں ہے۔ ایک صاحب نے ابہام کی مخالفت کرتے ہوئے یہ مثال دی کہ ایک جدید شاعر کے کسی شعر کا وہ نہایت عجیبہ مفہوم نکال رہے تھے لیکن خود شاعر سے رجوع کیا تو اس نے نہایت سادہ معنی بیان کیے۔ ان صاحب کو یہ مثال اپنی خن فہمی کی دلیل کے طور پر دی جانی چاہیے تھی، نہ کہ ابہام کی مخالفت میں۔ یہ قول افتخار جالب "اگر ہر کوئی نظم میں اپنی پسند کے مفہیم انڈیلنے لگے تو آپ احتجاج بھی نہیں کر سکتے کہ خن فہمی کی روش بھی یہی ہے۔ ایسے ایک سے زائد معنی میں سے کوئی معنی حقیقی و واقعی ہونے کی سند لے سکتا ہے نہ مصنوعی قرار دیا جاسکتا ہے۔ بس اتنا ہی کہا جاسکتا ہے کہ ان معنوں میں شعر کے کوئی معنی ہوتے ہی نہیں۔"

گیان چند جین لکھتے ہیں کہ سوغات کے جدید نظم نثر کی تفہیمیں پڑھ کر انھیں محسوس تو ہوا کہ کوئی بات ہے لیکن اہمیت روشن نہ ہوئی۔ اسی پرچے میں بعض نظموں کی تشریحیں بھی تھیں، جب ان کی روشنی میں پڑھا تو نوکھا لطف محسوس ہوا اور یہ بھی خیال آیا کہ جیسا باتیں اگر وضاحت سے کہہ دی جاتیں تو وہ بات نہ رہتی۔ یہ تاثر ادب کے ایک ایسے طالب علم کا ہے جو نئی شاعری نہ پڑھے تو اس کا کچھ گزرتا نہیں، کیوں کہ اس کا میدان کچھ اور ہے اور اس کا وہ مرد ہے۔ تو پھر ہم آپ جو ابھی طفل کتب ہیں کیا اتنی بھی ایمان داری نہیں برت سکتے؟ بہر حال ابہام کا مسئلہ اشکال سے مختلف ہے۔ اشکال کا حل لغت، حوالے کی کتابوں، پس منظری معلومات وغیرہ کی مدد سے ہو سکتا ہے لیکن وہ شعر جو لغت کی مدد سے نہ سمجھا جاسکے، مبہم ہوگا۔ اسی لیے میں کہتا ہوں کہ سہل ممتنع کا شعر بھی مبہم ہو سکتا ہے اور نہایت فاری عربی آمیز شعر (جیسے انشا کا قصیدہ) بھی ابہام سے عاری ہو سکتا ہے۔ ایسے ہزاروں شعر ہیں جن کو دیکھ کر ہم سرسری گزر جاتے ہیں، سمجھتے ہیں کہ جو کچھ ان میں کہا گیا ہے، سامنے ہے۔ لیکن جب ان سے سوال جواب شروع ہوتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں تو بہت کچھ تھا، خاقانی، میر حسن اور میر کے جو شعر میں نے نقل کیے ہیں، اس اصول کو اچھی طرح ثابت کرتے ہیں۔

میر اور درد کے یہاں تو ابہام کی یہ کیفیت قدم قدم پر مل جائے گی۔ ابہام کی دوسری شکل یہ ہوتی ہے کہ شعر پہلی نظر میں ایسے مطالب کا حامل نظر آئے جو نیم روشن ہوں، لیکن غور و فکر اور ہر لفظ کے تعامل کو جانچنے پر سمجھنے کے بعد اس کے تمام نکات واضح ہو جائیں، اور یہ محسوس ہو کہ ہم اس شعر سے اس سے زیادہ حاصل نہیں کر سکتے، ہم نے ہر لفظ کی توجیہ و تشریح اپنے اطمینان کی حد تک کر لی ہے۔ غالب کے یہاں اکثر اور میر کے یہاں وافر تعداد میں ایسے شعر ملتے ہیں۔ اوپر کی مثالیں بھی اس کو واضح کرتی ہیں۔ ابہام کی آخری منزل یہ ہے کہ پورے غور و فکر اور تمام الفاظ کی توجیہ کے بعد بھی یہ محسوس ہو کہ ابھی اس کنویں کو کھجائیں تو کئی ذول پانی ہے۔ ایسا ابہام زیادہ تر علاقہ استعارے اور علامت کا مہون منت ہوتا ہے۔ اس کی بہترین مثال خود غالب کا شعر ہے جس میں انھوں نے شاعری کے پردے میں گویا شاعرانہ ابہام کی تعریف کی ہے:

شوشی اظہار غیر از وحشت مجنوں نہیں لیلیٰ معنی اسد عمل فحش راز ہے

بیدل کا ایک شعر میں ایک اور موقع پر نقل کر چکا ہوں:

اے بسا معنی کہ از نا محرمی ہائے زباں ہائے شوشی مقیم پردہ ہائے راز ماند

ان دونوں اشعار کے بعد ابہام کی توجیہ و تفسیر میں صفحے سیاہ کرنا کے غد کا منہ پر کالک ملنا ہے۔ تو کیا اہمال کوئی چیز نہیں؟ کیا یہ شعر بھی مہمل نہیں ہے جسے تاریخ نامہوں کے احسان کے لیے سٹاپا کرتے تھے؟

ٹوٹی دریا کی کلائی زلف ابھی بام میں مورچہ غفل میں دیکھا آدی بادام میں

اس کا جواب یہ ہے کہ ممکن ہے کسی مخصوص سیاق و سباق میں یہ شعر بھی مہمل نہ رہ جائے۔ فرض کیجیے میں کسی خواب کا منظر بیان کر رہا ہوں۔ خواب ہماری آپ کی غفل کا تو پابند ہوتا نہیں، لوگ بے مضمون مناظر خواب میں دیکھتے ہی رہتے ہیں۔ اگر شعر ایسی صورت حال کا اظہار کر رہا ہے تو قطعاً بامعنی ہے، کیوں کہ اس کا اہمال ہی اس کی معنویت کی دلیل ہے، یہ صورت دیگر ظاہر ہے کہ یہ شعر مہمل ہے۔

ابہام کی تعریف میں نے یوں کی تھی کہ ایسی صورت جو سوال کی متقاضی ہو اور ان سوالوں کے جو بھی جواب ملیں وہ شعر کے ہی محاذ سے انھیں اور شعر کی بابت ہمارے تجربے کو

دستج کریں، مبہم صورت ہے۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس صورت میں سے ایسے سوال انہیں جس کا جواب شعر میں نہ ہو، سہل ہے۔ میں کسی شعر کو اس وقت تک سہل نہیں کہتا جب تک یہ اطمینان نہ ہو جائے کہ جواب ڈھونڈنے میں ناکامی میری اپنی کوتاہی کی وجہ سے نہیں ہے، بلکہ شعر جوابوں سے واقعی عاری ہے۔ میں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتا ہوں کہ یہ شعر یا نظم میرے لیے معنی خیز نہیں ہے لیکن ایسے لوگوں کا جواب میرے پاس نہیں ہے جو شعر میں صرف سونے سونے اشارے ڈھونڈتے ہیں۔ بہت سے لوگ عینک لگا کر بھی چالیس فیٹ لمبا سائن بورڈ نہیں دیکھ پاتے اور بہت سے لوگ چاندنی میں بھی بلا عینک لگائے ہار یک حرف پڑھ لیتے ہیں اس کو کیا کیا جائے، یہ دنیا کا دستور ہے، الٹا ادب بچہ بولی ہی رہتی ہے۔

کیا شعر میں ایسی خوبیاں نہیں ہوتیں جو نثر میں بھی ہو سکتی ہیں؟ یقیناً ایسا ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ آخر رعایت لفظی، قول محال ضلع، طنز، ہجو، طبع ”برجستگی، مضائقہ، بلاغت (بہ معنی اختصار الفاظ) شعر کی ملکیت تو ہیں نہیں، اصلاً یہ نثر کی ملکیت ہیں لیکن شعر میں بھی در آئی ہیں۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر کسی کلام میں موزونیت اور اجمال کے سوا کچھ نہ ہو لیکن کوئی نثری خوبی مثلاً طنز ہو، تو اسے کیا کہا جائے گا؟ میں چوں کہ ”خالص شاعری“ کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کر رہا ہوں، اس لیے ایسے کلام کو شاعری کا درجہ (درجہ ”بلندی“ اور ”پستی“ کے معنی میں نہیں ہیں بلکہ Category کے معنی میں) نہیں دیتا۔ میں اسے غیر شعر کہتا ہوں، لیکن یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ میری تعریف پر پورے اترنے والے غیر اشعار سے دنیا کی شاعری اور علی الخصوص اردو قاری شاعری بھری پڑی ہے۔ میں ایسے کلام سے لطف اندوز ہوتا ہوں۔ اسے نثر سے الگ اور مختلف سمجھتا ہوں۔ یہ بھی نہیں کہ اسے مستحسن نہیں سمجھتا، لیکن نظریہ شعر کو افراتفری، گھس پھیس اور ڈیموں سے محفوظ رکھنے کے لیے اسے غیر شعر ہی کی کابک سے غمر غلوں کرتا ہوا سنتا پسند کرتا ہوں۔ مادہ تاریخ ہزار ہر جتہ سہی لیکن محض برجستگی اسے شاعری نہیں بناتی، اور نہ تاریخ گو کو آپ شاعر مانتے ہیں۔ حالی (جو بہت ساری جدید تنقید کے پیش امام ہیں، خاص کر جہاں شعر فنی کا معاملہ ہے) بھی اس حقیقت سے باخبر تھے۔ لیکن وہ استعارے^۱ اور پیکر کی گہرائیوں میں نہ اترنے کی وجہ سے مضمون کی خوبی کے

۱۔ دونوں اصطلاحیں معنی ہیں لیکن اس بات کی وضاحت کر دوں کہ میں تنزیل Allegory آیت Emblem
نشان Sign کو استعارے ہی کا تابع موزوں مانتا ہوں، اس لیے ان میں پہلے تبدیلیاتی نقطہ کے کوئی فرق
نہیں کرتا۔ سوائے اس کے کہ اپنے قائل کے لحاظ سے استعارہ ان سب سے زیادہ حیرت مند ہوتا ہے۔

الجھادے میں پڑ گئے ہیں۔ کہتے ہیں:

بعض مضامین فی نفسہ ایسے دل چسپ اور دل کش ہوتے ہیں کہ ان کا محض منطقی
اور سادگی کے لحاظ سے بیان کر دینا کافی ہوتا ہے۔ مگر بہت سے خیالات ایسے
ہوتے ہیں کہ معمولی زبان ان کو ادا کرتے وقت رو دیتی ہے اور معمولی اسلوب ان
میں اثر پیدا کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ ایسے مقام پر اگر استعارہ اور کنایہ قشیل
دیگرہ سے مدد نہ لی جائے تو شعر شعر نہیں رہتا بلکہ معمولی بات چیت ہو جاتی ہے۔
مثلاً درغ کہتے ہیں:

گمیا تھا کہہ کے اب آتا ہوں قاصد کو تو موت آئی دل بے تپ وہاں جا کر کہیں تو بھی نہ مر جاتا

اس شعر میں دیر لگانے کو موت آنے اور مر رہنے سے تعبیر کیا ہے۔ اگر یہ دونوں
لفظ نہ ہوں بلکہ اس طرح بیان کیا جائے کہ قاصد نے تو بہت دیر لگائی اسے دل
کہیں تو بھی دیر نہ لگا دینا تو شعر میں کچھ جان باقی نہیں رہتی۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ معمولی خیال، معمولی زبان میں اور غیر معمولی خیال، غیر
معمولی زبان ہی میں ادا ہو سکتا ہے، لیکن حالی نے داغ کے شعر کی مثال غلط دی ہے، کیوں
کہ دونوں مصرعوں میں خفیف سا استعارہ (موت آئی اور مر رہتا) موجود ہے۔ مگر بات اصولاً
صحیح ہے کہ سادہ روزمرہ میں کام آنے والا خیال اگر موزوں زبان میں نثر کی سی خوبی سے
بیان کیا جائے تو جمالیاتی تجربہ بن جاتا ہے، کیوں کہ اس میں اجمال کے علاوہ کلر ج کی زبان
میں ”موسیقیہ“ کا انبساط بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد حالی نے اچھی مثال دی ہے۔
غالب کے شعر میں طہریہ استعارے کا ذکر کر کے میر کا شعر نقل کیا ہے:

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو

اور لکھا ہے: ”یہاں بھی اعتماد نہیں ہے“ کی جگہ طہراً ”اعتماد ہے کہا گیا ہے“۔ چند صفحے بعد پھر
میر کا شعر نقل کیا ہے:

یہ جو چشم پر آب ہیں دونوں ایک خانہ خراب ہیں دونوں

لکھتے ہیں: اس میں ”ایک“ کا لفظ ایسا بے ساختہ اور بے تکلف واقع ہوا ہے کہ گویا شاعر نے

اس کا قصد ہی نہیں کیا۔۔۔ "دونوں" کے مقابلے میں "ایک" کے لفظ نے آکر شعر کو نہایت بلند کر دیا ہے، ورنہ لئس مضمون کے لحاظ سے اس کی کچھ بھی حقیقت نہ تھی۔" بات بالکل صحیح ہے لیکن اس رعایت کے ساتھ کہ شعر نہایت بلند ہو گیا ہوگا، لیکن شاعری نہیں ہوئی ہے۔ بے ساختگی اور بے تکلفی (اگرچہ ان اصطلاحوں کی کوئی معروضی حیثیت نہیں ہے) شاعری کی خوبیاں نہیں ہیں، کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو جہاں جہاں وارد ہوتیں شعر کو بلند کر دیتیں (یعنی شاعری بنا دیتیں) اور ان کی برعکس اشیاء (مثلاً تشقید اور استعارہ) جہاں جہاں وارد ہوتیں شعر کو پشت کر دیتیں۔ اگر بے ساختگی، بے تکلفی، سلاست، صفائی، سادگی وغیرہ کا یہی عمل ہے تو مندرجہ ذیل شعر کیا مرے ہیں:

تھمال	تفاضل	تہم	تکلم	یہاں تک وہ پہنچے ہیں مجبور ہو کر (جگر)
وہاں	دیکھے	کئی	ظفل	پرے پرے سے اسے اسے اسے اسے (سوز)
لڑکھن	میں	الفط	کا	ہم کھیل کھیلے وہ تھلا کے کہنا الے الے الے (مخدوب)
سرری	ہن	سے	ملاقات	ہے گا ہے گا ہے صحبت غیر میں گا ہے سرا ہے گا ہے (جرات)
یار	مگر	صاحب	دقا	ہوتا کیوں سیاں جان کیا مزا ہوتا (سوز)
جزم	ہے	اس	کی	جنا کا کہ دقا کی تصویر کوئی تو لو مایاں حو میں زباں ہے کہ نہیں (سوز)
زور	زر	کچھ	نہ	تھا تو بارے میر کس بھرے سے پہ آشنائی کی (میر)
غیر	اس	کے	کہ	خوب روپیے اور فم دل کا کوئی علاج نہیں (قائم)

جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، اردو شاعری ایسے کلام سے بھری ہوئی ہے۔ لہٰذا ان کے غیر شعر ہونے کی آخری دلیل میں یہ دے سکتا ہوں کہ ان پر آپ چاہے کتنا ہی سر دھن لیں، واہ واہ کر لیں، موقوفے موقوفے سے تحریر میں لکھ دیں، گنگو میں پڑھ لیں، نوجوان انھیں محبہ پاؤں کے نام خطوں میں درج کریں، لیکن ان کی طرح کے گیارہ شعروں کی غزل یا بانجیس مصرعوں کی نظم معنوی دنیا میں اتنی دور تک آپ کا ساتھ نہیں دے سکتی جتنی دور تک غالب کا ایک خط

۱۔ ہدیہ امریکن نقادوں نے شعر Irony قول طلال دہلی کشائش وغیرہ پر جو بحثیں کی ہیں وہ انتہائی قابل قدر اور شرفی میں بہت معاون ہیں لیکن ان سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ جوں کہ ان تحریروں میں یہ کلیات (شعر وغیرہ) پائے جاتے ہیں اس لیے یہ شعر ہیں۔

آپ کے ہم راہ چل سکتا ہے اور اسی لیے ان کی طرح کے اشعار کی ایک عمر میر کے اس شعر کے برابر نہیں ہو سکتی:

یک بیاباں بہ رنگ صوت جرس مجھ پہ ہے کسی د تہائی

اس ساری بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ شاعری کی معروضی پہچان ممکن ہے اور یہی پہچان اچھی شاعری اور خراب شاعری (یا کم شاعری اور زیادہ شاعری) نثر اور شعر اور غیر شعر، تخلیقی نثر اور شعر، بامعنی اور بے معنی میں فرق کرنے میں ہمارے کام آ سکتی ہے۔ صاحبان ذوق و وجدان کچھ بھی کہیں لیکن جس تحریر میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ اور یا ابہام ہوگا، وہی شاعری ہوگی۔ موزونیت اور اجمال منفی لیکن مستقل خواص ہیں، یعنی ان کا نہ ہونا شاعری کے عدم وجود کی دلیل ہے، لیکن صرف انہیں کا ہونا شاعری کے وجود کی دلیل نہیں۔ کوئی تحریر شاعری اسی وقت بن سکتی ہے جب اس میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ ہو یا ابہام، یا دونوں ہوں۔ آخری نتیجہ یہ ہے کہ وہ خواص جو نثر کے ہیں، یعنی بندش کی چستی، برجستگی، سلاسلات، روانی، ابہاز، زور بیان، وضاحت وغیرہ، وہ اپنی جگہ پر نہایت مستحسن ہیں لیکن وہ شاعری کے خواص نہیں ہیں، اور ان کا ہونا کسی موزوں و مجمل تحریر کو شاعری نہیں بنا سکتا، اسے نثر سے ممتاز اور برتر ضرور بنا سکتا ہے۔ شاعری یا تو شاعری ہوگی یا نہ ہوگی۔ وہ یہ ایک وقت شاعری اور نثر نہیں ہو سکتی ہے۔ اب وقت آ گیا ہے کہ ہم نثری خواص والی شاعری پر ایمان لانے سے انکار اور شعر کی سالمیت کا اعلان کریں۔

شاعری کے خواص کا بیان آپ نے پڑھ لیا۔ جہاں جہاں آپ متعلق نہ ہوں ان شعروں سے بحث کریں۔ ہمارا آپ کا سفر شروع ہوتا ہے، زاد راہ کے طور پر کولرج کا یہ قول ساتھ لیتے چلیں۔

ہر وہ شخص جو حق کی پہ نسبت اپنے ہی مسلک و مذہب کے ساتھ زیادہ محبت رکھتے
ہوئے آواز کار کرتا ہے آگے بڑھ کر اپنے مذہب سے زیادہ اپنے فرقے یا جماعت
سے محبت کرنے لگا ہے، اور انجام کار اسے اپنے علاوہ کسی اور سے محبت نہیں رہ
جاتی۔

ادب کے غیر ادبی معیار

اگر میں آپ سے یہ کہوں کہ الف کی رائے کے مطابق لکڑا آدمی شاعر نہیں ہو سکتا۔ تو آپ کیا کہیں گے؟ یہی نہ کہ الف کا خیال بالکل غلط ہے۔ اگر میں جواب دوں کہ الف کا مسلک یہ ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار ہوتی ہے، لہذا اگر لکڑا آدمی شاعری کرے گا بھی تو اس کی شاعری میں کوئی نہ کوئی رنگ ہوگا، تو آپ کہیں گے کہ جی نہیں، شاعری میں جس شخصیت کا اظہار ہوتا ہے اس کے پیمانے اور ہیں۔ کوئی ضروری نہیں کہ لکڑے آدمی کو جس قسم کے فرسٹریشن کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس کا انعکاس اس کی شاعری میں بھی ہو۔ اگر میں کہوں کہ جیم کا خیال یہ ہے کہ صرف مسلمان ہی اچھی شاعری کر سکتا ہے تو آپ جواب دیں گے کہ جیم کا خیال بالکل لغو ہے، کیوں کہ شاعری مسلمان ہندو کالے گورے کسی کی میراث نہیں ہے۔ اگر میں جواب دوں کہ جیم کا فلسفہ اسے سکھاتا ہے کہ اسلام بہترین مذہب ہے۔ جو لوگ اس مذہب کو نہیں مانتے وہ گم راہ ہیں، برے ہیں، خبیث و فحش ہیں۔ لہذا ان کی شاعری بھی خراب ہوگی، تو آپ کہیں گے کہ جی نہیں، یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ خراب آدمی کی شاعری بھی خراب ہو اور اچھے آدمی کی شاعری بھی اچھی ہو۔ اور یہ بھی کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر جیم کی نظر میں بہترین مذہب اسلام ہے تو سب کے لیے بھی ایسا ہو۔

الف اور جیم کی جگہ خدادوں یا خداد نما سیاست دانوں کا ایک کردہ فرض کیجیے جو کہتا ہے کہ لادیب کے لیے وابستگی ضروری ہے اور یہ بھی ضروری ہے کہ اسٹیبلشمنٹ سے منحرف ہو یا اگر منحرف نہ ہو تو کم سے کم اس سے منسلک نہ رہے۔ اب آپ کیا کہیں گے؟ کیا آپ یہ

1۔ اس مضمون میں لفظ "شاعر" ہر اس تخلیقی فن کار کے لیے استعمال کیا گیا ہے جو اپنے اظہار کے لیے حرفِ کتبہ کا سہارا لیتا ہے، یعنی ناول نگار، ڈراما نگار، شاعر سب کے لیے لفظ "شاعر" ہی رکھا گیا ہے، جہاں یہ لفظ اپنے مخصوص معنوں میں استعمال ہوا ہے وہاں ساق و سہاق سے یہ بات واضح کر دی گئی ہے۔

کہنے میں حق پہ جانب نہ ہوں گے کہ وابستگی، نا وابستگی، اسٹیبلشمنٹ کا پابند ہونا، نہ ہونا، یہ سب غیر ادبی باتیں ہیں۔ شاعری کے نفس لامر سے ان کا کوئی تعلق نہیں؟ لیکن اس مسئلے کو یوں چھیڑ کر فٹم کر دینے سے فکاد نما سیاست دانوں کی تشفی نہ ہوگی اس لیے کچھ گہری چھان بین بھی ضروری ہے۔ سب سے پہلے تو یہ تصدیق کر لیں کہ وابستگی اور اسٹیبلشمنٹ سے کیا مراد ہے۔ وابستگی کی تعریف تو آسان لفظوں میں یوں کی جاسکتی ہے کہ کسی سیاسی یا مذہبی نظریے پر ایمان و اعتقاد اور اس سیاسی یا مذہبی نظریے کی روشنی میں اپنے اعمال (پہ شمول شاعری) کی ترتیب و تنظیم کا نام وابستگی ہے۔ کسی خالص ادبی نظریے سے وابستگی کا نام وابستگی نہیں ہے، کیوں کہ ایسی وابستگی زندگی کے دوسرے عوامل پر اثر انداز نہیں ہوتی۔ مثلاً اگر میرا ادبی نظریہ اس اصول کا پابند ہے کہ غزل ایک نامستحسن صنفِ سخن ہے تو اس کے اثر سے میری روزمرہ زندگی اور حیات و کائنات کے مسائل پر میرے رویے میں کوئی تبدیلی نہیں واقع ہو سکتی، لیکن اگر میرا عمومی نظریہ مجھے سکھاتا ہے کہ فلسفۃ الف بہترین فلسفہ ہے، تو اس اعتقاد کا اثر میری روزمرہ زندگی اور حیات و کائنات کے مسائل پر میرے رویے میں واضح طور پر دیکھا جاسکے گا۔ لہذا یہ کہنا کہ جو لوگ خود کو کسی ادبی نظریے کا پابند کر لیتے ہیں وہ بھی بہر حال وابستہ ہیں، عمومی طور پر تو صحیح ہو سکتا ہے، لیکن جس مخصوص مفہوم میں یہ اصطلاح استعمال کی جا رہی ہے، وہاں یہ درست نہ ہوگا۔ اس طرح نا وابستگی یا نا وابستگی کے معنی یہ نہیں ہیں کہ آپ کا کوئی نظریہ حیات ہی نہ ہو۔ نا وابستگی کا تقاضا صرف یہ ہے کہ آپ کسی بھی نظریہ حیات کے اس درجہ پابند نہ ہو جائیں کہ حیات و کائنات کے مسائل پر سوچنے کی جو انفرادی قوت و صلاحیت آپ میں ہے وہ بالکل سلوب و مفلوج ہو کر رہ جائے۔ کیوں کہ اس صورت میں آپ شاعر ہونے کی پہلی اور آخری اہم ترین شرط پوری نہ کر پائیں گے کہ شاعری انفرادی تجربات و محسوسات کے اظہار کا عمل ہے۔ یہ کہنا کہ نا وابستگی بھی ایک طرح کی وابستگی ہے، کیوں کہ آخر آپ نا وابستگی کے اصول سے وابستہ ہیں، محض ایک عقلی گدا ہے، کیوں کہ جس وابستگی کی پہلی شرط نا وابستگی ہو اسے وابستگی کہہ ہی نہیں سکتے۔ وابستگی کا تقاضا یہ ہے کہ جس نظریہ حیات کو مان لیا گیا ہے، اس کے بتائے ہوئے اصول و ضوابط یا اس نظریہ حیات کے وضع کرنے والے لوگوں کے بتائے ہوئے اصول و ضوابط کو بے چون و چرا قبول کر لیا جائے اور انہیں کی روشنی میں اپنا لائق حیات مرتب کیا جائے۔ نا وابستگی اس انضباط و انضام کی نفی کرتی ہے، لہذا اسے وابستگی

نہیں کہہ سکتے۔

اسٹیبلشمنٹ کی تعریف ذرا لمبی ہے۔ کیوں کہ خود اس کے مخالفین اور موافقین بھی یہ بتانے سے گریز کرتے ہیں کہ اسٹیبلشمنٹ کہاں ہے اور کہاں نہیں، کیا ہے اور کیا نہیں۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ حکومت اسٹیبلشمنٹ ہے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ ایک عظیم الشان تجارتی ادارہ (مثلاً کوئی صنعتی گروپ) جو حکومت کا استحکام کرتا ہے یا حکومت جس کا استحکام کرتی ہے، وہ اسٹیبلشمنٹ ہے کہ نہیں؟ اگر مان لیا جائے کہ وہ بھی اسٹیبلشمنٹ ہے تو کوئی ایسا تجارتی ادارہ، مثلاً فلم انڈسٹری، حکومت جس کا استحکام نہیں کرتی، لیکن جس کی اپنی حکومت ہے، وہ اسٹیبلشمنٹ ہے کہ نہیں؟ مان لیا جائے کہ وہ بھی ہے۔ تو یہ پوچھا جاسکتا ہے کہ کوئی چھوٹا موٹا صنعت کار، جو کم سے کم اپنے مزدوروں اور ملازموں کی حد تک ان کا حاکم ہے، اسٹیبلشمنٹ ہے کہ نہیں؟ (اور بہر حال وہ بھی حکومت کو مستحکم کرتا ہے اور حکومت اسے استحکام بخشتی ہے۔) فرض کیا کہ وہ بھی ہے۔ تو پھر کوئی بڑا تعلیمی ادارہ، مثلاً یونیورسٹی، کیا ہے؟ آخر وہ بھی حکومت ہی کی طرح اپنا کام کرتی ہے اور قدم قدم پر حکومت کی مرہون منت رہتی ہے۔ چلیے وہ بھی اسٹیبلشمنٹ کا ایک حصہ ہوئی۔ تو اب باقی کیا رہا؟ ل کے مزدور، اہل حرفہ، چھوٹے موٹے پرائمری اسکولوں کے ماسٹر، دفتروں کے باپو۔ لیکن یہ سب بھی تو کسی نہ کسی طرح برسرِ اقتدار طبقے کو مضبوط کرتے ہیں۔ ل کا مزدور کام کرتا ہے، صنعت پیدا ہوتی ہے، اس کے ذریعہ مالک کو منافع ہوتا ہے۔ مالک جو کچھ ہے مزدور کی وجہ سے ہے، مزدور بہر حال اسٹیبلشمنٹ کو مضبوط کر رہا ہے۔ اگر وہ کام نہ کرے تو ل بند ہو جائے، ل بند ہو جائے تو منافع نہ ہو، منافع نہ ہو تو حکومت کو پیسہ کہاں سے ملے؟ تو پھر وہ کون سے لوگ ہیں جو اسٹیبلشمنٹ میں نہیں ہیں؟ حزب مخالف کے ممبران پارلیمنٹ جن میں سے اکثر کو حکومت نے کسی نہ کسی کمیٹی میں مقرر کر رکھا ہے، فور جن میں سے زیادہ تر کسی نہ کسی اسٹیبلشمنٹی ادارے (صنعت و حرفہ، تعلیم، تجارت) سے منسلک یا اس کے پروردہ ہیں؟ اگر یہی حساب رہا تو سوائے نکلی نوجوانوں کے سب کسی نہ کسی طرح اسٹیبلشمنٹ کا حصہ قرار پائیں گے۔

تو کیا پھر آمدنی کو اسٹیبلشمنٹ میں شریک ہونے کا معیار بنایا جائے؟ کتنی آمدنی کو؟ اور قانونی آمدنی کو یا غیر قانونی آمدنی کو؟ فرض کیجیے ہم صرف قانونی آمدنی کو حساب میں لیں، اور کہیں کہ دس ہزار سالانہ سے کم آمدنی والے اسٹیبلشمنٹ کا حصہ نہیں ہیں، تو پھر اس

پولیس انسپکٹر کا کیا ہوگا جو مزدوروں پر ڈنڈے برساتا ہے؟ چلیے آمدنی کی حد پانچ ہزار سالانہ کر دیجیے، پولیس انسپکٹر تو اب بھی گھیرے میں آتا ہے۔ اچھا تین ہزار سالانہ کر دیجیے۔ اس پزیری اور فرق امن کا کیا بنے گا جو ایک کسان کی زمین دوسرے کے نام کر دیتا ہے اور جو غریب کسانوں کو لگان نہ دے سکے پر بے دخل کرنے چلا آتا ہے اور موقع ملنے پر دو چار دس پیاس روپے رشوت لے کر بھی کام نہیں کرتا؟ ان ادیبوں کو کس زمرے میں رکھیں گے جو احمائی تین سو روپے ماہ وار پر بڑے سیٹھوں، بیٹاؤں اور فلم اشاروں کے نام سے مضامین اور خطبہ ہائے صدارت لکھتے ہیں اور ان میں انھیں خیالات کا اظہار کرتے ہیں جو ان کے بالکوں کے مفید مطلب ہیں؟

اچھا ایک بہت ہی عمومی قسم کا معیار بنائیے: ہر وہ شخص اسلیب شمعوت کا حصہ ہے جو کسی نہ کسی طرح برسر اقتدار طبقے کا ہاتھ مضبوط کرتا ہے، اس کے منافع میں حصہ دار ہے اور اس کی تقسیم کردہ آسائشوں میں شریک ہوتا ہے، اور ان لوگوں کے حق میں زیادتی کرتا ہے جو اس کردہ میں نہیں ہیں۔ زیادتی کرنے سے مراد یہ ہے کہ وہ ان لوگوں کے ساتھ عملاً نا انصافی کرتا ہے ورنہ عمومی حیثیت سے تو ہر وہ شخص زیادتی کرتا ہے جو خود دو وقت کی روٹی کھا لیتا ہے لیکن اس کا پڑوسی بھوکا سوتا ہے۔ لیکن اگر کسی کے ہاتھ میں روٹی بانٹنے کا اختیار ہو اور پھر بھی وہ اسے نہ بانٹے تو وہ زیادتی کا مرتکب ہوتا ہے۔

اتصال بالجبر اور غریبوں کا خون چوسنے، کم زوروں کا گلا کاٹنے، ترقی پسند عناصر کی بے رحمی کرنے، عوام کو استبداد کے پاؤں تلے کچلے وغیرہ قسم کے نعروں کو الگ کر کے غیر جذباتی انداز میں سوچے تو اسلیب شمعوت کی تعریف اس سے زیادہ نہیں ہو سکتی۔ ورنہ پلیٹ فارم پر کھڑے ہو کر تقریر کرتے وقت اپنی بات میں وزن پیدا کرنے کے لیے تو ایسے بہت سے چالو قسم کے فقرے روزانہ وضع ہوتے ہی رہتے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ جو لوگ ان شعلہ فشاں الفاظ اور دھواں دھار جملوں سے اپنی تقریروں کو سمجھاتے ہیں وہ خود ہی اپنی تعریف کے دائرے میں آجاتے ہیں۔ اس لیے ان سے امداد کی توقع فضول ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ شاعر کے لیے وابستگی بری چیز ہے یا اچھی؟ ضروری ہے یا غیر ضروری؟ اسی طرح اسلیب شمعوت کا فرد ہونا شاعر کے لیے اچھا ہے یا برا؟ ضروری ہے یا غیر ضروری؟ ان سوالوں کا جواب دینے کے لیے ہم یا تو ادبی طریقہ استعمال کر سکتے ہیں یا غیر

ادبی دلائل کا سہارا لے سکتے ہیں، ممکن ہے آپ سوچیں کہ ادبی سوالوں کا جواب غیر ادبی استدلال سے دینا کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا یہ ثابت کرنے کے لیے اقبال کی تصنیف مسجد قرطبہ ایک نظم ہے۔ ہم غیر ادبی استدلال کو کام میں لاتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لیکن اس کو کیا کہیں گے کہ اس دنیائے دنی میں مذہب کے مسائل نکو اور سے، فلسفہ کے مسائل مذہب سے اور شاعری کے مسائل فلسفہ سے حل کیے جاتے رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سے زیادہ مہمل صورت حال کا تصور محال ہے، لیکن خداداد سیاست داں ہم آپ پر یہی نظریہ مسلط کرنا چاہتے ہیں کہ ادب کو پرکھنے کے لیے فلسفے سے بہتر کوئی معیار نہیں۔ اس غیر ادبی یعنی فلسفیانہ اور نظریاتی معیار کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ (1) دابنگی شاعری کے لیے ضروری اور سود مند ہے (2) دابنگی شاعری کے لیے مضر اور غیر ضروری ہے۔ (1) شاعر کو اسٹیبلشمنٹ کا فرد ہونا چاہیے (2) اسے اسٹیبلشمنٹ کا فرد نہیں ہونا چاہیے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ دابنگی شاعری کے لیے مضر ہے اور شاعر کو اسٹیبلشمنٹ کا حصہ ہونا چاہیے۔ ہمیں ان س فی الحال بحث نہیں، کیونکہ ایسے لوگ بہت تھوڑے ہیں۔ لیکن ایک مسئلہ ہمیں پر اور ہمیشہ کے لیے واضح کر دینا چاہیے کہ کوئی ضروری نہیں کہ اگر کسی شخص نے پہلے سوال کا جواب یہ دیا کہ دابنگی مضر ہے تو دوسرے کا جواب یہ دے کہ اسٹیبلشمنٹ کا فرد ہونا ضروری ہے۔ یہ دونوں سوال ایک دوسرے سے متعلق اور منسلک نہیں ہیں۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ کوئی شخص کہے کہ دابنگی مضر ہے لیکن اسٹیبلشمنٹ کا فرد ہونا بھی مضر ہے، یا یہ کہے کہ دابنگی مضر نہیں ہے لیکن اسٹیبلشمنٹ کا فرد ہونا مضر ہے، یا یہ کہے کہ دابنگی مضر ہے لیکن اسٹیبلشمنٹ کا حصہ ہونا مضر نہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔ اصل میں ہوا یہ ہے کہ جو لوگ دابنگی کو مفید اور ضروری مانتے ہیں وہی یہ بھی کہتے ہیں کہ اسٹیبلشمنٹ کا فرد ہونا مضر اور غیر ضروری ہے۔ اس طرح ایک تصور بن گیا ہے کہ جو لوگ دابنگی کے منکر ہیں ان کے لیے ضروری ہے کہ وہ اسٹیبلشمنٹ کے بھی منکر ہوں۔

لہذا پہلے اسی مفروضے کی جانچ کی جائے کہ دابنگی ضروری ہے اور اسٹیبلشمنٹ سے کنارہ کشی بھی ضروری ہے۔ اس کی فلسفیانہ دلیل یہ دی جاتی ہے کہ چون کہ نظام فکر نمبر الف بہتر بن نظام فکر ہے کیوں کہ وہ انسان کی فلاح و بہبود کا پروگرام پیش کرتا ہے اس لیے اس سے دابنگی اچھی چیز ہے۔ اور چون کہ اسٹیبلشمنٹ یعنی برسرِ اقتدار طبقہ اپنے حلقے کے باہر والوں سے احتیصال بالجبر کرتا ہے، ان پر ظلم و تعدی کرتا ہے، جمہوری قہروں کی پامالی کرتا

ہے اور عوام سے متعلق ہوتا ہے لیکن انھیں کما حقہ معاوضہ نہیں دیتا، اس لیے اس سے کنارہ کشی ضروری ہے۔ جو شخص اس سے منسلک ہے وہ اچھا آدمی نہیں ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ چوں کہ شاعر ایک آزاد اور باغی فطرت کا مالک ہوتا ہے، اس کی سرشت میں داخل ہے کہ وہ محکوم ہو کر نہ رہے، بلکہ اپنے ایمان و ضمیر کو محفوظ رکھے، تاکہ جب بھی برسر اقتدار طبقے کی طرف سے زیادتی ہو تو وہ اس کے خلاف احتجاج کرے یا علم بغلات بلند کرے، اس لیے شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ برسر اقتدار طبقے کا حصہ نہ بنے، ورنہ وہ یہ انقلابی کام انجام نہ دے سکے گا اور تاریخ اسے مجرم و بزدلی ٹھہرائے گی۔

اس استدلال میں کوئی حیب نہیں ہے، سوائے اس کے یہ اس سادہ سوال کا جواب دینے سے قاصر ہے کہ کیا ایسا شخص جو نظام حیات نمبر الف یا بے یا جیم یا دل (جس بھی نظام حیات کو ہم بہتر سمجھتے ہوں اور اس کے پیرو ہوں) کو یکسو تسلیم کر لیتا ہے (اور جو برسر اقتدار طبقے سے منحرف و برعکس بھی ہے) اچھا شاعر بھی ہوگا؟ یعنی کیا یہ ضروری ہے کہ جو شخص ان شرائط کی تکمیل کرنے کے بعد اچھا انسان بن جائے تو وہ اچھی شاعری بھی کرنے پر قادر ہو جائے گا؟ فرض کیجیے زید ایک نہایت معمولی درجے کا شاعر ہے۔ وہ اس نظام حیات کو قبول کر لیتا ہے اور اس سے مکمل طور پر وابستہ ہو جاتا ہے جس کے آپ موید ہیں، اور برسر اقتدار طبقے سے بھی منحرف ہو جاتا ہے، تو کیا اس قلب مہینت کے بعد زید کے قلم سے جو شاعری نکلے گی وہ نہایت اعلیٰ درجے کی ہوگی؟ کیا یہ ذہنی اور سماجی تبدیلی زید کی شاعرانہ صلاحیتوں کو درجہ چہارم سے اٹھا کر ملائے اعلیٰ پر پہنچا دے گی؟

فرض کیجیے کہ چار نظام حیات ہیں، الف، بے، جیم، دل اور چار شاعر ہیں۔ چاروں اپنے اپنے نظام کو بہترین سمجھتے ہیں اور اس کے پیروکار ہیں۔ چاروں اپنے اپنے اسٹیبلشمنٹ سے بھی منحرف ہیں۔ چار نظام بھی ہیں۔ ان کے نام زید، عمرو، بکر، قیس فرض کیجیے، اور شاعروں کے سعید، حمید، مجیب اور نجیب۔ شاعروں کی طرح نظام بھی کسی نہ کسی نظام کے پیرو ہیں اور اس کو بہترین سمجھتے ہیں۔ گویا زید شاعر اور سعید نظام الف کے پابند ہیں، عمرو شاعر اور حمید نظام بے کے، بکر شاعر اور مجیب نظام جیم کے، قیس شاعر اور نجیب نظام دل کے ماننے والے ہیں۔ ہر نظام اپنے شاعر کو بہترین اور بقیہ کو گھٹیا کہتا ہے۔ اب آپ کے پاس کیا ذریعہ ہے جو یہ فیصلہ کر سکیں کہ زید بہتر ہے یا عمرو یا بکر یا قیس؟ بیچنے والا اپنے دعوے کو تو کھتا

کہے گا نہیں، خریدنے والا کیا کرے؟

ایک اور صورت حال فرض کیجیے: ایک وقت آیا جب خدادید اپنے اعتقادات سے برگشتہ ہو گیا۔ اب تک تو اسے یہ معلوم تھا کہ نظام الف کا ماننے والا شاعر زید بہترین ہے، لیکن چوں کہ وہ خود نظام الف سے مخرب ہو کر نظام بے کا پابند ہو گیا ہے اس لیے وہ شاعر مرد کو بہترین شاعر ماننے پر مجبور ہے۔ اسی اثنا میں اس کے مقابلہ میں پھر جدلی ہوتی ہے۔ اب وہ نظام جیم کے قائل ہو گیا ہے، اس لیے شاعر بکر کو بہترین ماننے لگا ہے۔ کچھ دنوں بعد اسے محسوس ہوتا ہے کہ نظام دال بہترین ہے اس لیے وہ شاعر قیس کو بہترین ماننے پر مجبور ہے۔ تھوڑے عرصے بعد اس پر یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ چاروں نظریات بالکل بدوئے تھے، اصل نظریہ تو رے ہے، اب وہ کیا کرے؟ موائے اس کے کہ شاعر قیس کو بھی برادری باہر کرے اور کسی ایسے شاعر کو تلاش کرے جو نظام حیات رے کا پابند ہو، اس کے پاس کوئی چارہ نہیں ہے۔ ایمان و اعتقاد کی اس غیر ادبی کش مکش میں ہم آپ جو شعر کے قاری ہیں، کہاں جائیں گے؟

ظاہر ہے یہ سب مشکلیں ایک غیر ادبی استدلال پر عمل کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں۔ یعنی اس مفروضے کو مان لینے کی وجہ سے کہ بہترین آدمی بہترین شاعر بھی ہوگا۔ یا بہترین شاعر بہترین آدمی بھی ہوگا۔ حالانکہ یہ حقیقت بالکل صاف اور ظاہر و باہر ہے کہ انسان کو پرکھنے کے معیار اور ہیں، شاعری کو پرکھنے کے معیار اور۔ اگر اس غیر ادبی استدلال کو پھیلا دیا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ بہترین آدمی ہی بہترین کلاڈی، بہترین مصور، بہترین گویا، بہترین اداکار وغیرہ ہو سکتا ہے۔ جو شخص صاف رے قائم کردہ معیار پر پورا نہ اترے وہ شاعر نہیں ہے۔ لہذا ایک ہندو کہہ سکتا ہے کہ مسلمان شاعر نہیں ہے، عیسائی کہہ سکتا ہے کہ ہندو شاعر نہیں ہے، انگریز کہہ سکتا ہے کہ جاپانی شاعر نہیں ہے۔ کانگریسی کہہ سکتا ہے کہ جن سکھی شاعر نہیں ہے۔ کیوسٹ کہہ سکتا کہ مسلم جی شاعر نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح میں اگر سکھی ہوں تو کہہ سکتا ہوں کہ الف جو سکھی شاعر ہے، بہترین اور اصل شاعر ہے اور غالب جو سکھی نہیں تھے، فلو اور لیر شاعر تھے۔ یا اگر میں جن سکھی ہوں تو کہہ سکتا ہوں کہ ہے، جو جن سکھی ہے اور ہندو ہے، بہترین شاعر ہے۔ میر نہ جن سکھی تھے نہ ہندو، لہذا ان کا شاعر ہونا مشتبہ ہے، ان کا بہترین شاعر ہونا معلوم۔ اسی طرح کے غیر ادبی معیاروں کا پروردہ

ایک شخص لارڈ میکالے نام کا تھا جس نے 1834 میں کہا تھا کہ مشرق کے تمام علوم و فنون کے مقابلے میں ایک اوسط درجے کی یورپی لائبریری کا ایک شلف زیادہ گراں قیمت ہے۔

لیکن ہماری مشکلیں ابھی ختم نہیں ہوئیں۔ نظریۃ الف کا ہیرو شاعر زید اپنے اسٹیپ لشمٹ یعنی برسر اقتدار طبقہ یعنی حکومت سے برگشتہ ہے وہ پوری طرح وابستہ بھی ہے اور انہی اسٹیپ لشمٹ بھی ہے۔ وہ بہترین شاعر ہے۔ ایک وقت ایسا آتا ہے جب نظریۃ الف کو ماننے والی پارٹی اس کے ملک میں برسر اقتدار آجاتی ہے۔ اب وہ بھی اس کے اسٹیپ لشمٹ کا ایک حصہ بن گیا ہے۔ لیکن یہ کیسے ہو سکتا ہے؟ شاعر کو تو وابستہ اور انہی اسٹیپ لشمٹ ہونا چاہیے، وہ اسٹیپ لشمٹ کا فرد کیوں کر ہو سکتا ہے؟ تو اب شاعر زید کری کیا سکتا ہے؟ اپنی شاعری برقرار رکھنے کے لیے چار دنا چار اسے نظریۃ الف کو خیر باد کہہ کر کسی اور نظریے کو اپنانا پڑے گا، تاکہ وہ انہی اسٹیپ لشمٹ رہ سکے۔ اور اگر ایک دن اس کا نو اختیار کردہ نظریہ بھی برسر اقتدار آگیا تو اسے وہ نظریہ ترک کر کے کچھ اور نظریہ اپنانا پڑے گا۔ یہ سلسلہ کب تک چلے گا؟ شاعری ہی چھوڑ دینی چاہیے۔ خادما سیاست داں یہی چاہتے ہیں۔

ہذا مصیبت یہ ہے کہ اگر میں وابستہ ہوں تو مجھے اسٹیپ لشمٹ کا فرد بننے پر بھی تیار رہنا چاہیے۔ اگر مجھے اسٹیپ لشمٹ کا فرد بننا منظور نہیں ہے تو مجھے اپنی وابستگی بھی دقا فوقاً تبدیل کرنی پڑے گی۔ اگر اسٹیپ لشمٹ سے انکساری ہوں تو میں وابستہ نہیں رہ سکتا، پھر مجھے وابستگی ہی اختیار کرنی پڑے گی، کیوں کہ اسٹیپ لشمٹ تو دقا فوقاً بدلتا رہتا ہے۔ اگر میں اس کا حصہ ہوں تو مجھے بھی اس کے ساتھ ساتھ اپنی وابستگی بدلتی پڑے گی۔ آج اسٹیپ لشمٹ الف ہے، میں الف ہوں، کل بے ہے، میں بھی بے ہوں، ہر مومن جیم ہے، میں بھی جیم ہوں، وغیرہ۔ لیکن اگر میں ناوابستہ ہوں تو پھر مجھے اسٹیپ لشمٹ کے بدلنے کا کوئی غم نہیں۔ میں آج بھی ناوابستہ ہوں، کل بھی ناوابستہ رہوں گا۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وابستگی اور اسٹیپ لشمٹ سے انحراف دونوں ایک ساتھ ممکن نہیں، کیوں کہ یہ اجتماع ضدین ہے، منطقی طور پر محال ہے۔ شاعر وابستہ رہے گا تو اسے اسٹیپ لشمٹ کا فرد بننے پر بھی راضی ہونا پڑے گا۔ وابستگی کا منطقی نتیجہ اور فطری تقاضا یہی ہے کہ آپ اسٹیپ لشمٹ کا حصہ بن جائیں۔ آج نہیں تو کل وہ شخص دن آپ کو دیکھتا ہی پڑے گا۔ لیکن فرض کیجیے ہم یہ کہیں کہ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ ناوابستہ ہو اور اسٹیپ

لشعف سے محرف بھی رہے، کیوں کہ اس صورت میں ہم کو اس منطقی مجبوری سے واسطہ نہیں پڑے گا جو وابستگی کے ساتھ ساتھ اسٹیبل لشعف سے انحراف پر اصرار کرتی ہے، یعنی نادابستگی کے ساتھ انحراف کی شرط نکائی جائے تو کیسی رہے؟ اول تو یہ شرط بھی غیر ادبی ہے اس لیے بے معنی ہے، کیوں کہ پھر وہی پرانی مشکل آن پڑے گی کہ کیا ایک شاعر جو انجائی پست صلاحیت کا مالک ہے، اور جو کل تک وابستہ اور انجائی اسٹیبل لشعف بھی تھا آج نادابستگی کا مسلک قبول کر کے اور انجائی اسٹیبل لشعف رہ کر بہتر شاعر بن جائے گا؟ ظاہر ہے کہ وہ اپنی صلاحیت سے بڑھ کر شاعری تو کر نہیں سکتا، پھر یہ سب شرطیں کیا معنی رکھتی ہیں؟ اگر اس مسئلے کا کوئی ادبی حل ہے تو ہم ماننے پر تیار ہیں۔ لیکن صرف یہ کہہ دینے سے کہ نظریاتی استدلال یہ کہتا ہے، ادبی مسائل نہیں حل ہو سکتے۔ اگر ہم یہ ثابت کر سکیں کہ اسٹیبل لشعف سے انحراف کے بعد شاعرانہ صلاحیتیں زیادہ قوت مند ہو جاتی ہیں جب تو بات بنتی ہے ورنہ نہیں۔

فرض کیجیے یہ کہا جائے کہ ہم یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ نادابستگی اور اسٹیبل لشعف سے انحراف کا نتیجہ شاعرانہ صلاحیتوں کے چمک اٹھنے کی صورت میں نکلا ہے لیکن یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ جو شاعر وابستہ ہے اور اسٹیبل لشعف کا حامی ہے وہ اپنی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار نہیں لاسکتا۔ تو ہم پوچھ سکتے ہیں کہ کس فارمولے کے تحت آپ نے یہ نتیجہ نکالا ہے؟ کیا آپ کے پاس کوئی ایسا نسخہ ہے جس کو جوش دینے سے شاعری تیار ہو جاتی ہے، اور قاری اسے ہوائیائی کہہ کر لی سکتا ہے؟

اس تمام غیر ادبی طریقہ استدلال کی وجہ کچھ تو سیاسی لیکن زیادہ تر نفسیاتی ہے۔ سیاسی وجہ یہ ہے کہ یہ قول برٹریڈ رسل ہر عہد میں برسر اقتدار طبقہ یا فرض مند لوگ ادیبوں اور دانشوروں کو اپنی ضرورت کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں۔ ادیب اور دانشور بھی اپنے مادی یا نظریاتی حاکموں کی خوش نودی کی خاطر اپنے مسلک کو ان کی ضرورتوں کے سانچے میں ڈھالتے رہے ہیں۔ یا اگر خود نہیں ڈھالتے تو انہیں ایسا کرنے پر مجبور کیا جاتا رہا ہے۔ برسر اقتدار طبقہ یا کوئی بھی نظریاتی گروہ جو مناسب وقت اور سازگار فضا دست یاب ہونے پر برسر اقتدار آجائے کا حتمی اور اس کے لیے کوشاں رہتا ہے، یہ جانتا ہے کہ شاعر اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لا کر اس کی مقصد برآری میں بڑا کام کر سکتا ہے، اس کے علاوہ بڑے بڑے ادیبوں کا کسی نظریے کا حامی ہونا ساجی، اور نفسیاتی حیثیت سے Prestige کا بھی حامل ہے،

کہ فلاں نظریاتی گروپ کو اسے بڑے شاعر کی حمایت حاصل ہے! شاعر کی حمایت حاصل ہونے کا یہ تصور دراصل اس سامراجی نظام کی یادگار ہے جب حاکموں کی Prestige اور ان کی ہر دل عزیز کا ایک حصہ یہ بھی تھا کہ وہ فن کاروں کی سرپرستی کرتے ہیں۔ آج بھی طالب علموں کے لیے تحقیق کا ایک زرخیز میدان کھلا ہوا ہے: موسیقی کی ترویج و ارتقا میں ریاست فلاں کا حصہ نواب فلاں کے دربار میں شعرا کا عروج و زوال وغیرہ وغیرہ۔ سامراجی ذہنیت کی بچی کچی نشانی کے طور پر سیاسی پارٹیاں اور گروپ اپنی اپنی مونچھوں پر ناؤ دے کر ان شاعروں کی لمبی چوڑی فہرست بناتے رہتے ہیں جن کا تعاون انھیں حاصل ہے۔ صورت حال بس اس قدر بدلی ہے کہ پہلے زمانے میں برسر اقتدار لوگ ادیب کی سرپرستی کرتے تھے، اور آج برسر اقتدار لوگ یا برسر اقتدار آنے کی منتھی گروپ ادیبوں کا "تعاون" اور ان کی "تصدیق" حاصل کرتے ہیں۔

لیکن نفسیاتی وجہ اس سے بھی زیادہ اہم اور پر زور، بلکہ تقریباً جاہل ہونے کی حد تک پرور ہے۔ آپ نے کبھی غور کیا ہے کہ شاعر کی دابھلی، نادابھلی اسٹیبلشمنٹ کی حمایت، عدم حمایت کے مسائل پچھلے پچاس برس ہی میں معرض وجود میں آئے ہیں؟ ہمارے ملک میں تو ان کی عمر پچاس برس بھی نہیں ہے، کیوں کہ جوش و فراق کے اداسی زمانے تک بھی ان باتوں کا ذکر نہ تھا۔ ان سوالات کو اٹھانے والا ایک مخصوص سیاسی گروپ تو ہے ہی، جس نے شاعر کے استیصال اور اس کو اپنا آگے کار بنانے کے ان تمام جتھ کنڈوں کو اپنا لیا ہے جو سامراجی نظام کے پیدا کردہ تھے، لیکن ایک دل چسپ نفسیاتی مجبوری بھی ہے۔ پچھلے دنوں میں سائنس اور مادہ پرستی اور علوم عقلی، ہماری زندگی پر غیر معمولی حد تک مستولی ہو گئے ہیں۔ اس استیلا کی سب سے کاری ضرب خدا کے تصور پر پڑی ہے، پھر باپ کے تصور پر۔ پہلے زمانے میں خدا بجز باپ تھا، عیسائیت میں تو خدا کو باپ کہا ہی جاتا ہے، اسلام میں بھی بار بار یہ کہا گیا ہے کہ خدا اپنے بندوں پر جس قدر شفقت و محبت رکھتا ہے اس کے سامنے ماں باپ کی محبت بھی بچ ہے۔ علوم عقلی نے خدا کے تصور کا استیصال کر دیا تو چند دنوں کے لیے باپ کا تصور حاوی ہو گیا۔ وکٹوریائی عہد کا ادب اس کی اچھی مثال ہے۔ ہمارے ملک میں جب تک سامراجی نظام کے پروردہ ادارے (راجا، نواب، جاگیردار وغیرہ) باقی رہے، ان کی رعایا انھیں باپ کی طرح سمجھتی رہی۔ انگریزی علاقوں میں حسب توہن کلٹر، گورنر، وائسرائے کو باپ سمجھا

جاتا رہا۔ اور باب اقتدار مائی باپ ہیں، یہ تصور اور یہ محاورہ ہماری زبانوں میں عام ہے۔ لیکن فروڈ کے نظریات نے ہم پر یہ واضح کیا کہ باپ اور بیٹا، ماں اور بیٹی ایک ازلی کش مکش میں مبتلا ہیں جو Oedipus Complex اور Electra Complex کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ والدین اور اولاد دو پھوڑوں کی طرح ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہیں، اس جنگ کی نہ ابتدا ہے نہ انجام۔ نتیجہ ایک یا دونوں کی موت کے علاوہ کچھ نہیں۔ بیٹا اگر ماں کی گود میں ہلکتا ہے تو وہ دراصل جنسی تحریک سے مجبور ہے اور اپنے باپ کو رقیب اور دشمن جانتی سمجھتا ہے۔ بیٹی اگر باپ کی آغوش میں سوتی ہے وہ دراصل جنسی جذبے کی اندھی قوت کی داشتہ ہے اور ماں سے نفرت کرتی ہے۔ والدین اور بچوں کے درمیان کسی پاکیزہ (یعنی غیر جنسی) ربط کا تصور مہمل اور محال ہے۔

خدا بھی ہاتھ سے گیا اور باپ بھی Father Image پوری طرح شکست یاب ہو گیا، لیکن انسان، جس کی جبلت میں داخل ہے کہ کسی کو Idealize کرے، اسے تمام حسن و خوبی کا منبع و مخرج سمجھے، جو کسی مرکزی تصویر کے بغیر زندگی کو بے معنی سمجھتا ہے، کیا کرے؟ ایسے موقع پر بے چارا شاعر یا دہلیز شاعری کو پٹیلیری کا جزو اور شاعر کو تلیڈ الرضن کہا ہی گیا ہے، خدا اور باپ کے اتارے ہوئے جبہ اور دستار اور کس کی قامت موزوں پر موزوں نظر آسکتے ہیں؟ جیسے شاعر کو ان تمام صفات سے متصف کر دیجیے جو ہم اپنے آدرشی Father Image میں دیکھتے تھے اور خود اپنے میں جن کی کمی ہمیں ہر وقت بے چین رکھتی تھی۔ شاعر میں جو قوتیں ظاہر و پنہاں ہوتی ہیں وہ نہ ظلم انیکثر میں نظر آتی ہیں، نہ کھلاڑی میں، نہ دانش ور میں، کیوں کہ وہ ان سب سے زیادہ قوت مند میڈیم یعنی الفاظ کا استعمال کرتا ہے، اور وہ بھی تخلیقی استعمال۔ ازل میں کچھ نہ تھا، صرف لفظ اور لفظ خدا تھا، انجیل کہتی ہے۔ اسلام بھی سکھاتا ہے کہ لفظ اور اصل وجود ایک ہی شے ہیں، ہندو مذہب میں بھی یہ نظریہ ملتا ہے کہ لفظ ہی اصل قوت ہے جس کے ذریعہ ہم ان دیکھی قوتوں کو قابو میں لاسکتے ہیں۔ سارے علوم عقلی و فطری سیاہ و سفید کی اساس ہی لفظ پر ہے۔ پھر کیا چاہیے۔ شاعر کو Father Figure کے روپ میں دیکھیے اور اس کو تمام Wishful صفات سے مملو کر دیجیے۔

آزادہ روی، علائق دنیا سے بے زاری، خودداری، بے غرضی، یہ اچھی چیزیں ہیں، شاعر میں یہ چیزیں ہونا ضروری ہے۔

حق کی خاطر جنگ جوئی، احتمال کے خلاف جدوجہد، عوام سے محبت، پس ماندہ طبقوں کا درد، یہ اچھی چیزیں ہیں، شاعر کو ان سے متعفف ہونا لازمی ہے۔
نظریاتی وابستگی، ایمان محکم، عمل فہیم، انقلابی مزاج، یہ اچھی ہیں، شاعر میں یہ صفات ہونا ضروری ہے۔

اسلام بہترین مذہب ہے، شاعر کو مسلمان ہونا چاہیے۔
ہندو مذہب بہترین نظریہ حیات ہے، شاعر کو ہندو ہونا چاہیے۔
گوشت کھانا برا ہے، شاعر کو گوشت نہیں کھانا چاہیے۔
ناحق خون بہانا، زنا کرنا، جھوٹ بولنا، شراب پینا، رشوت لینا بری چیزیں ہیں۔ شاعر کو قاتل، زانی، کاذب، شارب یا راشی نہیں ہونا چاہیے۔

یہ فہرست ابھی ایک ہزار سیل لمبی ہو سکتی ہے۔ مختصراً یہ کہیے کہ اچھے شاعر کو اچھا آدمی ہونا لازمی ہے۔ اور اچھے آدمی کی تعریف کے لیے کسی خارجی، معروضی معیار کی ضرورت نہیں، بس وہی معیار کافی ہے جسے میں تسلیم کرتا ہوں۔ اس نظریے نے جتنی غلط فہمیوں اور ناروا داریوں کو راہ دی ہے ان کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ حالاں کہ یہ بات بالکل صاف ہے کہ متذکرہ سببذخویاں یا محبوب کسی انسان کو بہ حیثیت ایک شہری کے تو اچھا برا بنا سکتی ہیں، لیکن یہ شاعرانہ صفات یا محبوب نہیں ہیں۔ کرکٹ کے کھلاڑی کی خوبی یہ ہے کہ وہ بہت سے دن بناتا ہے یا بہت سے وکٹ لیتا ہے۔ یہ نہیں کہ وہ جھوٹ نہیں بولتا، یا چوری نہیں کرتا۔ اگر وہ اچھا کھلاڑی بھی ہے اور جھوٹ بھی نہیں بولتا تو فیہا، ورنہ ہمیں اس کے کھیل کو صرف اس بنا پر گھٹایا کہنے کا حق نہیں کہ وہ چور ہے یا کاذب ہے یا زانی ہے۔ بہ حیثیت ایک شہری کے شاعر یا کھلاڑی یا رقص یا مصور کے کچھ فرائض ہیں، بہ حیثیت شہری کے وہ ان کو پورا کرے تو خوب ہے، نہ کرے تو اس کی سزا ملنی چاہیے، لیکن سزا یہ نہ ہوگی کہ ہم اس کو اچھا شاعر یا کھلاڑی یا رقص یا مصور ماننے سے انکار کردیں۔ ہاں اگر ہم یہ ثابت کر سکیں کہ جھوٹ بولنے کی وجہ سے کھلاڑی میں دن بنانے کی صلاحیت کم ہو جاتی ہے یا جھوٹ بولنے کی وجہ سے بڑھ جاتی ہے تو یہ ماننے میں کوئی ہاک نہیں کہ جھوٹ بولنا نہ بولنا کھلاڑی کی صلاحیت کو پرکھنے کا معیار ہو سکتا ہے۔

لیکن اگر ایسا ہے تو اظہار ذات کا کیا بنے گا؟ ہم سب یہ کہتے ہیں کہ شاعری اظہار

ذات کا نام ہے۔ اگر شاعر کینہ فطرت تک نظر، احتمال بالجبر کا حامی، یا کسی مہلک نظریہ حیات (یعنی جس نظریے کو ہم مہلک سمجھتے ہیں) کا قائل ہے، تو کیا اس کی جھلک اس کی شاعری میں نہ آجائے گی؟ کیا اس کی شاعری میں وہی کینگی، بے انسانی، ہلاکت خیزی، خود غرضی اور ظلم و تعدی کا ناچ نہ ناچے گی؟ اگر ہاں، تو پھر آپ کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کے اعتقادات و نظریات اور ظاہری حرکات و سواط کا اس کی شاعری سے کوئی تعلق نہیں؟ اور اگر نہیں، تو کیا شاعری اظہار ذات کا نام نہیں؟

اس مسئلے کو کیوں کر حل کریں؟ ظاہر ہے کہ شاعری اظہار ذات کا نام ہے، لیکن شاعری میں کس قسم کی ذات کا اظہار ہوتا ہے، اس کا تعین مندرجہ ذیل طریقوں میں سے کسی ایک کو آزما کر ہو سکتا ہے:

(1) کسی مانے ہوئے غبیث المزاج شاعر کو پڑھ کر دیکھیں کہ اس کی شاعری میں محبت کتنا ہے۔ مثلاً ہم غوثی، ذہنی اور ساروق کو غبیث سمجھتے ہیں، دیکھیں غوثی، ذہنی یا ساروق کی شاعری میں یہ محبت کتنا ہے؟ یا ہم سامراجیت کو غبیث سمجھتے ہیں، دیکھیں سامراجی شاعر کی شاعری میں سامراجیت کتنی ہے؟ یا ہم غدار وطن کو سب سے کینہ سمجھتے ہیں، دیکھیں غدار وطن کی شاعری میں وطن سے غداری کا کتنا عنصر پایا جاتا ہے۔ فرض کیجیے کہ ہم اسٹیبلشمنٹ کو برا سمجھتے ہیں، کسی ایسے شاعر کو پڑھ دیکھیں جو اسٹیبلشمنٹ میں پوری طرح ملوث ہو، دیکھیں اس کی شاعری میں لوٹ کتنا ہے یا اس کی شاعری کس حد تک پست اور باعیب ہے؟

(2) کوئی ایسا شاعر تلاش کیجیے جس کی شاعری میں ایسے عناصر پائے جائیں جنہیں آپ برا سمجھتے ہیں، پھر دیکھیے اس کی زندگی میں ان عیوب و خباثت کا انعکاس کتنا ہے؟

(3) کوئی ایسا شاعر دریافت کیجیے جو کسی مانی ہوئی برائی مثلاً سامراجیت اور تک نظر قوم پرستی کی تعلیم دیتا ہو، دیکھیے اس کی شاعری پر حیثیت شاعری کیسی ہے؟

ان سب سوالوں کا سیدھا جواب یہ ہے کہ اگر شاعری اچھی ہے۔ چاہے وہ محبت کی تعلیم دے یا ایمان و اقرار کی۔ اگر آپ شاعری کو ان تعلیمات کے حوالے سے پرکھیں گے جو اس میں مضمر یا ظاہر ہیں تو آپ کو یہ مشکل آ پڑے گی کہ ہر کسی تعلیم یا اصول حیات کا مخالف کوئی نہ کوئی شخص نکل ہی آئے گا، پھر تعذیب کیوں کر ہو؟ اگر کسی تحریر میں کینگی، بے انسانی، ہلاکت خیزی، خود غرضی، ظلم و تعدی کا برملا اظہار ہے تو اس تحریر سے آپ اخلاقی طور پر نفرت

کر سکتے ہیں، میں بھی کرتا ہوں اور کروں گا، لیکن اگر اس میں شاعرانہ صفات ہیں تو اسے شاعری ماننے کے سوا چارہ نہیں۔ مجھ کو Dante کی شاعری میں انتہا درجے کی مذہبی تنگ نظری اور عصبیت کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ یہ حیثیت ایک انسان کے میں اس سے نفرت کرتا ہوں، اس سے اپنی برأت کا اظہار کرتا ہوں، لیکن یہ حیثیت ایک نقاد کے میں اسے بڑا شاعر ماننے پر مجبور ہوں، کر ہی کیا سکتا ہوں۔ میں اس کی شاعری کو پرکھ رہا ہوں، اخلاقیات کو نہیں۔

لیکن یہ مسئلہ اتنا سیدھا سادا بھی نہیں ہے۔ ایک دل چسپ بات یہ بھی ہے کہ دنیا کی اکثر بڑی شاعری میں ان عناصر کا نشان صاف نظر آتا ہے جنہیں آفاقی طور پر خوب صورت یا اچھا سمجھا جاتا رہا ہے۔ مثلاً انسان دوستی، ظلم و جبر کا انکار، دوسروں کا درد محسوس کرنے کی صلاحیت، لیکن ہم لوگ بھول جاتے ہیں کہ جن لوگوں کے یہاں ان خوبیوں کا اظہار ہوا ہے ان میں سے اکثر پرلے درجے کے عیاش، ادباز یا کم سے کم کسی ایک نقطہ نظر کی رو سے سیاہ کار اور گناہ گار تھے۔ پھر اظہار ذات کس بلا کا نام ہے؟ لہذا آئیے مندرجہ بالا طریقوں کو آزما کر دیکھیں۔

(۱) دروازہ درجہ نے ایتھ دلاں Anette Villon سے ناجائز تعلقات پیدا کیے۔ ایک بچی پیدا ہوئی پھر اس نے دونوں کو فرانس میں چھوڑ کر چپکے سے اپنے گھر کی راہ لی۔ شیلی نے سترہ سالہ ہیرٹ وِسٹ برک Harriet Westbrook سے چوری چھپے شادی کی، اسے ماں باپ سے الگ کیا، پھر اسے چھوڑ کر میری گاڈون Mary Godwin سے عشق لڑانا شروع کیا۔ ہیرٹ نے دریا میں ڈوب کر خودکشی کر لی، لیکن شیلی اس کے جنازے میں بھی شریک نہ ہوا۔ ہارٹن نے اپنی سوتیلی بہن سے مباشرت کی، جو اولاد ہوئی اس کا منہ دیکھنا بھی اس نے گوارا نہ کیا۔ علاوہ بریں وہ اغلام باز بھی تھا۔ مارلو ایک عیاش ادباز فحشہ صفت شخص تھا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ سرٹامس وال سنگم کی طرف سے مجبری طور جاسوسی کا بھی پیشہ کرتا تھا۔ شریفیوں کے راز معلوم کر کے وال سنگم تک پہنچاتا تھا۔ فرانسیسی شاعر دلاں Villon پر چوری، دیکھتی، قتل، سب ثابت ہیں۔ ہمارے عہد میں ڈاں ڈاں نے سارے افعال شنیہ و اعمال قبیحہ کا حرا چکھا ہے، اسے موت کی سزا بھی مل چکی ہے، اگر سارتر وغیرہ دل و جان سے کوشش نہ کرتے تو اس کا سر گلوٹین کی نذر ہو چکا ہوتا۔ ریں یو کے جرائم کا حال کون نہیں جانتا۔ سیلو

مشہور عورت پرست Lesbian تھی۔ آڈن صاحب اس عمر میں افلام سے باز نہیں آتے۔ مشہور روسی شاعر الگوڈر بلاک جس کا نام کیونٹ بھی ادب سے لیتے ہیں جنون کی حد تک پہنچا ہوا شرابی اور عورت باز تھا۔ داستکسکی جوئے میں اپنی بیوی اور ماں کو بھی خوشی ہار سکتا تھا۔ معنی سے بڑا بزدل، شرابی اور افلام باز شاید سارے بغداد میں کوئی نہ رہا ہوگا۔ امراء اقبیس اور ایام جاہلیت کے دوسرے شعرا کا تو پوچھنا ہی کیا۔ اردو فاری کے جن شعرا کے حالات تھوڑے بہت معلوم ہیں، مثلاً سعدی، وہ لوگ بھی کسی سے کم نہ تھے۔ آخر مرثی اور نظیری غدار وطن ہی تو تھے جو ایران کی عظمت کی پروا نہ کرتے ہوئے صرف روٹی کی خاطر ہندوستان میں آجے تھے۔ ہٹری پالیسیوں کی تائید کرنے والے مسلمان چارچ سے لے کر جانوروں کی حد تک جنس زدہ گوشتے تک، ہر شخص کے دامن پر کوئی نہ کوئی گہرا اخلاقی دھبہ موجود ہے۔ گوشتے سے بڑھ کر سامراج داوی کون ہوگا؟ شیکسپیر نے جس بے حیائی سے انگریزی سامراجی نظام کے استحکام کے گن گائے ہیں اس سے کون واقف نہیں ہے؟ تو کیا ان کے کلام میں یہ ساری خباثت، یہ ساری اخلاقی گراؤٹ، یہ ساری گناہ گاری، جھوٹ، بے مروتی، بے وفائی بھری ہوئی ہے؟ شیکسپیر تو شیکسپیر تھا، ژاں ژانے کی بھی تحریریں پڑھ کر کوئی شخص افلام باز، یا چور یا غری نہیں بن جاتا۔ داستکسکی کے ناول اور افسانے جوئے کی کشش سے قطعاً عاری ہیں۔ یقین ہی نہیں آسکتا کہ انسانی روح اور خدا و کائنات، گناہ و سزا کے گہرے مسائل پر اتنی مکمل دست رس رکھنے والا داستکسکی جوئے کی میز پر کینہ ترین شخص سے بھی کینہ بن جاتا ہوگا۔ شیکسپیر کو سلیب لٹمنٹ سے اس درجہ محبت تھی کہ ہٹری ہجم جو شہزادگی کے زمانے میں اچکے پن، شراب خوری اور عورت بازی کے علاوہ کسی چیز سے سر دکا نہ رکھتا تھا، بادشاہ ہوتے ہی اپنے لگنویا یا ر قائلان کو پچھاننے سے بھی انکار کر دیتا ہے اور اسے دل شکستہ مرنا پڑتا ہے۔ میر جیسا خود دار اور ہدوماغ خود رکھتا ہے کہ اس نے کئی برس گدا گروں کی طرح گزارے اور مرے تک اس امیر سے اس امیر کے دروازے تک مارا مارا پھرا۔ ہم آج کے نوجوانوں کو ایل ایس ڈی کا شوق کرتے ہوئے دیکھ کر ناک بھوں جڑھاتے ہیں، اقبال نے اسی طرح کا سرور حاصل کرنے کے لیے بھگ سے لے کر انجون تک کون سا زور نہیں کیا؟ مگر ان لوگوں کے کلام میں یہ سب چیزیں کہاں ہیں؟

اردو شاعری میں سب سے زیادہ پرکشش اور دل چسپ اور ذہنی حیثیت سے سر بلع الاثر

اور دیر پا اثر رکھنے والا کلام غالب کا ہے۔ علو ہستی، بلند حوصلگی، فکر کی رسائی، کائنات کے جملہ اسرار سے دل بچھی جتنی غالب کے کلام میں ہے، اقبال کے یہاں بھی نہیں۔ یقین نہیں آتا کہ یہ شخص کسی انسانی کم زوری کا بھی شکار ہوگا۔ لیکن انگریزوں اور دوسرے امیروں کی درپردہ مگری تو الگ ہی، دہلیو میں ہندوستانی حریت پسندوں کو جن ناموں سے یاد کیا گیا ہے وہ پوری ہندوستانیہ پر بدلنا وارث ہیں۔ آج کون نہیں جانتا اور اس وقت بھی کسے نہیں معلوم تھا کہ ولیم فریئر ریزیڈنٹ دہلی کے قتل میں ہندوستانوں کے اس طبقے کا ہاتھ تھا جو انگریزی سامراج سے تالاں اور اس کا شاکی تھا۔ ممکن ہے کہ نواب شمس الدین کی بھری غالب نے نہ کی ہو، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ولی کے انگریزی معمریٹ سے، جس کو اس قتل کی تفتیش تفویض ہوئی تھی، غالب کا بہت ربا ضبط تھا۔ اور تفتیش کے دنوں میں وہ غالب کے یہاں آیا گیا۔ بہر حال یہ سب مفروضے ہیں، لیکن یہ قطع تو مفروضہ نہیں ہے:

غالب ستم مگر کہ جو ولیم فریئر سے زیریں ساں زچہ دہلی اعداؤ شود ہلاک

یہ کون سے اعدا ہیں جن کی چہرہ دہلی کا رونا رویا جا رہا ہے؟ یہ شعر عملی غداہی نہ بھی ہو تو ذہنی غداہی یقیناً ہے۔ تو پھر غالب کے سارے کلام میں اس کا انعکاس کیوں نہیں ہے؟ غالب اگر اتنے پست کردار تھے تو ان کا کلام اس قدر اعلیٰ کیوں ہے، اتنا ہی پست کیوں نہیں ہے جتنا ان کا کردار تھا؟

(2) اب ایک اور شاعر لیجیے۔ امیر بینائی۔ حضرت مولانا امیر احمد امیر بینائی رحمۃ اللہ علیہ صاحب حال بزرگ تھے۔ احکام شرع کے اس قدر پابند کہ ان کے نوکر کو چالیس برس کی ملازمت میں یہ تنہا ہی رہ گئی کہ صبح کے وقت وہ میاں کو پہلے سلام کر لے، لیکن امیر ہم سلام میں سبقت کرتے تھے۔ لیکن ان کی شاعری میں کون سا ایسا فاسقانہ عنصر نہیں ہے جسے ہم بہو بینچوں کے لائق سمجھتے ہوں؟ حسرت نے فاسقانہ کلام کی پرورد مدافعت کی ہے۔ ان کی شاعری عشق کے بازاری اور سستے جذبات سے لبریز ہے، لیکن انھوں نے زندگی میں اپنی بیوی کے علاوہ کسی عورت کو شاید آنکھ اٹھا کر بھی نہ دیکھا ہو۔ فردوسی سے بڑھ کر تنگ قومیت کے جذبے سے بھرپور کس کا کلام ہوگا؟ اور ڈیڑھ سے زیادہ کس کا کلام مذہبی تنگ نظری کا آئینہ دار ہوگا؟ لیکن ان کے بارے میں تو کسی نے نہیں لکھا کہ وہ نہایت تنگ نظر متعصب اور

نامناسب کردار کے لوگ تھے۔

(3) فردوسی ہی کو پھر لیجیے۔ کہنے کو مسلمان تھا، لیکن اس نے راگ گائے قدیم ایرانیوں کی عظمت کے، جو آتش پرست اور ہر طرح سے کافر و مشرک تھے۔ ان میں کینہ قوی، بے ایمانی، دھوکے بازی، خوں ریزی برائے خوں ریزی کا شوق، ہمارے آپ کے لائحہ اخلاق سے بے خبری، یہ تمام خواص پائے جاتے ہیں۔ لیکن کیا فردوسی کی شاعری لہجہ اور معمولی شاعری ہے؟ اس کا کلام آج تک ایرانی قوم پرستی اور نسل و نسب پر افتخار کے تصورات کا سرچشمہ ہے۔ لیکن کیا اسی وجہ سے فردوسی کی شاعری کو ہم کوڑے خانے میں پھینک دیں؟

آج کل شاعری سے ”صحت مند عناصر“، ”سالم عناصر“، ”سحقین عناصر“ کا بہت تھاکا کیا جاتا ہے۔ جس نفاذ نما سیاست والوں کو دیکھیے، صحت مند عناصر کا جھنڈا لیے شاعروں پر چڑھا آتا ہے۔ مجھے تو فردوسی اور ڈبشی کیا، ایٹ، ٹیگور، ٹیکسپیر اور غلب میں بھی بہت سے غیر صحت مند عناصر نظر آتے ہیں۔ کیا یہ لحاظ کلام کیا یہ لحاظ کردار۔ ایٹ کی تو زندگی بھر یہ تئنا رہی کہ وہ اپنے کلام کے ذریعہ لوگوں کو روشن کیھلک بنا ڈالے۔ اس کے باوجود وہ جنگ عظیم کا مخالف بھی نہیں تھا۔ ٹیکسپیر اور غالب کا حال آپ پڑھ ہی چکے ہیں۔ ٹیگور کا بس چلنا تو وہ ہم سب کو اپنی شاعری کی انھوں گھوٹ گھوٹ کر ہمالیہ پہاڑ میں سلا دیتے۔ تو کیا ہم ان سب کو بڑے شاعروں کے زمرے سے خارج کر دیں؟

اصل بات یہ ہے کہ شاعری میں اظہار ذات کچھ اس قسم کی سلی، اوپر اوپر نظر آنے والی ریاضاتی چیز نہیں ہے کہ ادھر مشین کا بٹن دبایا ادھر کانڈ پر ہزاروں اعداد میزان کھٹ کھٹ نمودار ہوگئی۔ شاعر جس ذات کا اظہار کرتا ہے وہ ایک انتہائی پیچیدہ، پر اسرار اور تقریباً ناقابل فہم چیز ہے۔ اظہار ذات پر اسرار کرنے والے صرف یہ چاہتے ہیں کہ اس پیچیدہ اور پر اسرار چیز کو ظاہر کرنے کی پوری آزادی ہو، اس کے اوپر سیاسی احرام و تحریم کے پردے نہ ہوں۔ کسی شخص کو شاعر ہونے کے لیے صرف شاعری درکار ہے، اگر یہی چیز نہیں ہے تو وہ ہزار اعلیٰ کردار کا مالک ہو، بہترین نظریہ حیات کا حلقہ پہ گروش ہو، اسٹیپ لشمٹ سے بالکل بے بہرہ ہو، وہ شخص شاعر نہیں ہو سکتا۔ یہ الگ بات ہے کہ اگر غالب کا کردار مثالی انسان کا کردار ہوتا تو ہمیں بھی خوشی ہوتی کہ وہ شاعر بھی اعلیٰ درجے کے تھے اور عام انسانی کم زوریوں سے مبرا بھی تھے، لیکن میں انھیں صرف اس لیے شاعر ماننے سے انکار نہیں کر سکتا کہ ان میں بہت

ساری اخلاقی کم زوریاں بھی تھیں۔ مثلاً وہ تیسرے درجے کے انگریزی حاکموں کے سامنے گھٹنے بھی ٹیک دیا کرتے تھے، یا انھیں اپنے ممدوحوں کا اتنا بھی پاس نہ تھا کہ اکثر ایک ممدوح کے مرجانے پر وہی قصیدہ دوسرے ممدوح کا نام لکھ کر چالو کر دیا کرتے تھے، یا وہ اپنے گھر میں جوا کھلاتے تھے اور کیشن وصول کرتے تھے وغیرہ۔

دائستگی اور اسٹیبل لٹمنٹ کے بارے میں ہمارا رویہ کیا ہو؟ میں نے پہلے کہا ہے کہ اگر ہم یہ دکھائیں کہ اسٹیبل لٹمنٹ سے انحراف اچھی شاعری کا ضامن ہے اور اس کے ثبوت کے لیے ادبی معیاروں کی سطح پر بات کریں تو میں مان سکتا ہوں کہ اسٹیبل لٹمنٹ سے انحراف شاعری کے لیے ضروری ہے۔ یہ تو بہر حال ثابت ہے کہ جو شخص کسی نظریے سے وابستہ ہے اس کے لیے اپنی اسٹیبل لٹمنٹ ہو کر رہنا ممکن نہیں۔ لہذا اگر اسٹیبل لٹمنٹ سے انحراف اچھا ہے تو اس کے لیے نا وابستہ بھی ہونا ضروری ہے۔ دائستگی اور اسٹیبل لٹمنٹ میں دانت کاٹی روٹی والا معاملہ ہے۔ ایک دوسرے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ دائستگی اور شاعری میں خدا واسطے کا حیر ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ شاعری دائستگی کی متحمل نہیں ہو سکتی، بلکہ یہ ہے کہ دائستگی شاعری کو نہیں برداشت کر سکتی۔ یہ اس لیے کہ شاعری جانے بوجھے، پہلے سے کچھ ہوئے، خارج سے حاصل شدہ، پہلے سے منظور شدہ تجربات کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ شاعری کی حیثیت ایک انکشاف کی ہے۔ اس مسئلے کو میں نے اور کہیں واضح کیا ہے کہ شاعر کو پہلے سے یہ معلوم ہی نہیں ہو سکتا کہ اسے کیا کہنا ہے۔ جو کچھ وہ کہتا ہے وہ خود اس پر بھی اسی وقت منکشف ہوتا ہے جب وہ اسے کہہ لیتا ہے۔ دائستگی اسی بنیادی اصول کی نفی کرتی ہے، کیوں کہ نظریہ بند شاعر کہ Responses اس کے نظریے کے محکوم ہوتے ہیں۔ وابستہ شاعر کے ساتھ جو صورت حال پیش آتی ہے وہ اس مثال سے واضح ہو سکتی ہے۔

زید ایک وابستہ شاعر ہے۔ اس کی نظریاتی دائستگی نظریۃ الف سے ہے۔ زید ایک نظم کہتا ہے، لیکن نظم کہتے وقت یا کہہ لینے کے بعد اسے محسوس ہوتا ہے کہ نظم میں جو باتیں کہی گئی ہیں وہ نظریۃ الف کی منظور شدہ پالیسی سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ مجبور ہو کر وہ یا تو نظم کو مسترد کر دیتا ہے یا پھر اسے توڑ پھوڑ کر نظریۃ الف کی پالیسی کے مطابق بناتا ہے۔ معلوم ہوا کہ دائستگی کی بنا پر وہ شاعری سے قاصر رہا۔ چند دنوں بعد نظریۃ الف کی منظور شدہ پالیسی میں

چند مصلحتوں یا بدنی ہوئی صورت حال کی بنا پر جدلی ہوتی ہے۔ اسے معلوم ہوتا ہے کہ کل تک اس سے جو کچھ پرانی پالیسی کے تحت کہا تھا، سب جھوٹا ہو گیا، اب اسے دوبارہ کوشش کرنی ہوگی۔ یہ مسئلہ زید کی زندگی بھر چل سکتا ہے۔ قدم قدم پر وابستگی آڑے ہاتھوں لیتی ہے۔ اس تمثیل کی بہترین مثال مخدوم کی نظم ہے جس میں انھوں نے ”لے کے رہیں گے پاکستان“ کا نعرہ لگایا ہے۔ ایک زمانے میں کیونٹ پارٹی اچانک نظریہ پاکستان اور مسلم لیگ کی حامی ہو گئی تھی۔ مخدوم کو نظم کہنی پڑی لیکن انھوں نے اسے اپنے کسی مجموعے میں شامل نہیں کیا، کیوں کہ ہندوستان آزاد ہوتے ہوئے پالیسی پھر بدل گئی تھی اور یوں بھی آزاد ہندوستان جس پر کانگریس حکم راس تھی، لے کے رہیں گے پاکستان کا کہاں متحمل ہو سکتا تھا؟

فرض کیجیے کہ زید جو نظریہ الف سے ذہنی طور پر وابستہ ہے، شاعری کرتے وقت نظریہ کی منظور شدہ پالیسی اور تقاضوں کو نظر انداز کر کے صرف اس طرح کی شاعری کرتا ہے جیسی کہ وہ کرنا چاہتا ہے یا از خود کرتا ہے۔ ایسی صورت میں زید کی وابستگی اس کی شاعری میں غل نہیں ہوتی۔ وہ وابستہ ہے تو ہوا کرے، شاعری تو وہ اپنے ڈھنگ کی کرتا ہے جس طرح امیر بیتابی اگر مولوی یا صوفی صافی تھے تو ہوں گے، شاعری تو وہ اپنے رنگ کی کرتے تھے۔ لہذا وابستگی اگر ایک ذہنی ردیہ کی حد تک ہے لیکن اظہار ذات میں غل نہیں ہوتی تو اس کا شاعری سے کوئی جھگڑا نہیں۔ ظاہری وابستگی چاہے جس نظریہ سے ہو اصل وابستگی شاعری سے ہونا چاہیے اور یہی اصل وابستگی ہے۔ ورنہ یہ بھی ممکن ہے کہ میں یہ ظاہر بالکل نادابستہ ہوں لیکن خفیہ طور پر کسی کو خوش کرنے یا مستقبل میں اپنا اوسیدھا کرنے کے لیے ایسی شاعری کرتا رہوں جو کسی مخصوص نظریہ حیات کے چمکنے میں فٹ آسکتی ہو۔ ایسی نا وابستگی دو کوڑی کی بھی نہیں۔

وہی حال اسٹیبلشمنٹ کا ہے۔ میر صاحب گدگداری کے عالم میں بھی راجہ جنگل کشور سے صاف کہہ سکتے ہیں کہ تمھاری شاعری بالکل نکواس ہے۔ سودا کو لکھنؤ بلایا جاتا ہے، صاف انکار کر دیتے ہیں، بعد میں آصف الدولہ کے دربار میں کان دبائے حاضر ہوتے ہیں۔ لیکن موقع ہاتھ آنے پر آصف الدولہ کو ابن ملجم سے تشبیہ دینے سے نہیں چوکتے۔ اقبال حیدر اللہ خاں فرماں روا نے بھوپال کے حلقہ بہ گوش ہیں، لیکن سر اکبر حیدری کو زہر بھرا قلعہ لکھ کر ان کی تھیلی واپس کر دیتے ہیں۔ اس کے برخلاف غالب امیروں کے حاشیہ نشینوں کی بھی مدح

سرائی سے گریز نہیں کرتے۔ ہمارے عہد کے بڑے بڑے بہت ممکن ادیب حکومت کے انعام و اکرام کے متنی رچے ہیں۔ یہ سب فردی باتیں ہیں۔ اگر شاعر اسٹیپ لٹمنٹ سے خوف زدہ ہو کر یا مرعوب ہو کر یا محکوم ہو کر اس قسم کی شاعری سے گریز کرے جیسی کہ وہ واقعی کرنا چاہتا ہے تو اسٹیپ لٹمنٹ سے دور ہی رہنا بھلا ہے۔ لیکن اگر شاعر اسٹیپ لٹمنٹ سے دور رہ کر بھی اس کی چشم کرم کا متنی ہے تو ایسی دوری سے کیا حاصل؟ شاعر اگر اسٹیپ لٹمنٹ سے متنوع ہو، لیکن اپنے شرائط پر، تو وہ اس جھوٹے اپنی اسٹیپ لٹمنٹ سے بہتر ہے جو اسٹیپ لٹمنٹ سے دور ہے لیکن دل ہی دل میں اس کی عنایت کا طلب گار بھی ہے۔ کیوں کہ اول الذکر شاعر تو خارج سے حاصل شدہ نظریے کو مسترد کر کے بھی شاعری کر سکے گا، لیکن آخر الذکر، جو ہر وقت اسٹیپ لٹمنٹ کی نوازش کا دعا گو ہے، بھول کر بھی ایسی بات نہ ہے گا جو خارج سے حاصل شدہ نظریے (یعنی اسٹیپ لٹمنٹ کے جاری کردہ نظریے) کے مفاد پر ضرب ڈالتی ہو۔

اصل معاملہ شاعری اور شاعرانہ ذات کے اظہار کا ہے۔ اگر آپ وابستہ رہ کر اور اسٹیپ لٹمنٹ کے فرد بن کر بھی ایسا کر سکتے ہیں تو شوق سے کیجیے، ورنہ خالی خولی دادا بھنگی اور اپنی اسٹیپ لٹمنٹ کا پوز اختیار کر کے آپ شاعر نہ بن جائیں گے اور یہ بات بھی سمجھ لیجیے، وہ لوگ جو بہ یک وقت داد بھنگی اور اپنی اسٹیپ لٹمنٹ کی تعلیم دیتے ہیں، سیاست دان ہیں، ادیب نہیں ہیں۔ نادابستہ ہو کر اپنی اسٹیپ لٹمنٹ ہوا ممکن ہے، لیکن وابستہ ہوتے ہی آپ فوراً اسٹیپ لٹمنٹ کی موجودہ یا موجودہ برادری کے رکن رکین بن جاتے ہیں۔ اس لیے اصل مہنا داد بھنگی کا گناہ ہے۔ آپ اس کے مرکب نہ ہوں تو آپ کی شاعرانہ عاقبت میں فلاح ہی فلاح ہے۔

(1970)

علامت کی پہچان

فعلیتی زبان چار چیزوں سے عبارت ہے: تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت۔ استعارہ اور علامت سے ملتی جلتی اور بھی چیزیں ہیں مثلاً تمثیل Allegory، آیت Sign، نشانی Emblem وغیرہ۔ لیکن یہ فعلیتی زبان کے شرائط نہیں ہیں، اوصاف ہیں۔ ان کا نہ ہونا زبان کے غیر فعلیتی ہونے کی دلیل نہیں۔ علاوہ بریں انھیں استعارے کے ذیل میں بھی رکھا جاسکتا ہے۔ لیکن تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت میں سے کم سے کم دو عناصر فعلیتی زبان میں تقریباً ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ اگر دو سے کم ہوں تو زبان غیر فعلیتی ہو جائے گی۔ یہ اصول اس قدر عین اور شواہد و براہین کے ذریعہ اس قدر مستحکم ہے کہ اس سے اختلاف شاید ممکن نہ ہو۔ تشبیہ کی تعریف بہت آسان اور بہت معروف ہے: دو مختلف اشیاء میں نقطہ اشتراک کی دریافت اور اس نقطہ اشتراک کی وضاحت کے ساتھ ان مختلف اشیاء کا ذکر، یہ ہے تشبیہ۔ مثلاً زید شیر کی طرح بہادر ہے۔

پیکر کی تعریف میں اردو کے نقادوں نے ہمیشہ ٹھوکر کھائی ہے۔ مشتاق قمر صاحب بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ اور پیکر تراشی کے عمل کو ”خواب کی سی کیفیت سے گزرتے ہوئے جذبے کو ایک جہلے کی شکل میں پیش کر دینے“ وغیرہ وغیرہ غیر قطعی اور نادورست الفاظ کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں۔ حالانکہ پیکر یعنی Image کی نہایت سادہ اور جامع تعریف یہ ہے کہ ہر وہ لفظ جو حواسِ فہم میں کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کو متوجہ اور متحرک کرے پیکر ہے۔ یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے ہمارے عقیدے کو متحرک کرنے والے الفاظ پیکر کہلاتے ہیں۔ (اسی لیے پیکر کی وضاحت کے لیے محاکات کی اصطلاح ناکافی ہے۔) کبھی کبھی حواس کے مختلف تجربات پیکر یا پیکروں کے ذریعہ اس طرح لے جمل کر محسوس ہوتے ہیں کہ ایک خوش گوار، لیکن مکمل وضاحت سے ماوراء احزاج کی شکل پیدا ہو جاتی ہے۔ کچھ نقادوں

۱۔ یہ تعریف ازراہ پاؤڈر نے اسپریم والے ایچ کے لیے وضع کی تھی، شعری پیکر کے لیے نہیں۔

نے اس صورت حال کو Synesthesia کا غیر تقفی بخش نام دیا ہے، لیکن نام سے قطع نظر، یہ کیفیت دنیا کی بڑی شاعری میں خاصی عام ہے، ٹیکسپیئر کے آخری ڈراموں کی زبان، (جس کی اوائل مثالیں میک جھ میں ملتی ہیں) اور غالب کے بہت سے اشعار استخراج پیکر کے اہل نمونے ہیں:

مخفلیں برہم کرے ہے گنجد باز خیال ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بت خانہ ہم
بادجو یک جہاں ہنگامہ، پیدائی نہیں ہیں چراغان شبستان دل پر دانہ ہم

ان اشعار میں ”مخفلیں برہم کرے ہے“ یہ ایک وقت حرکت اور آواز کے تجربے کو راہ دیتا ہے لیکن ہماری تجربہ بھی موجود ہے، ”ورق گردانی“ ہماری تجربہ ہے، لیکن ورق اٹھنے کی ہلکی سی آواز کا تاثر موجود ہے، جو اصطلاحی معنوں سے مستحکم ہوتا ہے۔ (گنجد) میں بتوں کے بچھنے کو ورق گردانی اور بتوں کو ورق کہا جاتا ہے۔) ”نیرنگ“ میں ہماری، استمائی دونوں طرح کے تجربے ہیں۔ ”نیرنگ یک بت خانہ“ ہماری ہے، لیکن بت خانے میں مکمل سکوت (یعنی شور کے عدم وجود) کا تصور اس پیکر کو استمائی بھی کر دیتا ہے۔ ”ورق گردانی“ میں لمسی تاثر بھی موجود ہے جو ”بت خانہ“ سے مستحکم ہوتا ہے، کیوں کہ بتوں کو چھونا، ان کے قدموں پر سر رکھنا، یہ معمولہ اعمال ہیں۔ ”یک جہاں ہنگامہ“ یہ ایک وقت ہماری، استمائی اور لمسی پیکر ہے، اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ ”چراغان شبستان کی خاموشی“ (یعنی شور کا عدم وجود) استمائی ہے لیکن بنیادی حیثیت سے یہ پیکر ہماری ہے (روشنی، اندھیرا، روشنیوں کی قطار) اور لمسی بھی ہے، کیوں کہ شبستان میں بستر ہوتا ہے جسے ہم چھو سکتے ہیں۔ چراغان شبستان دل پر دانہ ل کر ایک مشائی اور حاری Thermal پیکر بناتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ ان دونوں اشعار کے تمام پیکروں میں حرکاتی پیکر Kinesthetic Imagery کا بھی شائبہ ہے۔ مخفلیں برہم ہو رہی ہیں، خیال گنجد بازی کر رہا ہے، ہم ورق گرداں ہیں، ایک جہاں ہنگامہ ہے، دل پر دانہ میں چراغاں ہے، جس میں شعلے متحرک ہیں وغیرہ وغیرہ۔

اس طرح پیکر تراشی میں فن کار کو کسی خواب یا مراقبہ کی منزل سے گزرنے اور جذبے وغیرہ کو پورے کی شکل میں پیش کرنے یا کسی لمحہ خاص کے تمام زمانی اور مکانی رشتوں سمیت تجسمی شکل میں پیش کرنے وغیرہ کے پر اسرار عمل کے بجائے اپنے حواسِ شہ کو پوری بیدار

دکھنا اور اس طرح آپ کے حواسِ فہم کو بیدار کرنے کا عمل کرنا پڑتا ہے۔ ہمیں ہر مشتاقِ قمر صاحب کی ایک اور لغزش واضح ہوتی ہے جب وہ انتہائی شفقانہ اور مریبانہ انداز میں شاعر کو مشورہ دیتے ہیں کہ بیکر تراشی میں ”متحرک ہونے کی تجسیم کے لیے متحرک اور ساکن کے لیے غیر متحرک عناصر کا استعمال از حد ضروری ہوتا ہے“ ورنہ خدا جانے کیا کیا معیشتیں پیش آئیں۔ اب وہ ایٹ کی شکل دیتے ہیں:

The Fog Rubbing its back

against the Window Panes

اور کہتے ہیں کہ Fog ایک متحرک جسم ہے۔ اس لیے شاعر اس کی بے قراری ظاہر کرنے کے لیے اسے ایک متحرک فعل یعنی Rubbing its back سے گزارتا ہے۔ اچھا تو لیجیے اسی متحرک جسم کو بھی ایٹ صاحب اپنی دوسری شیعہ آفاق نظم یعنی The Waste Land میں پیش کرتے ہیں لیکن اسے کسی متحرک فعل سے نہیں گزارتے یعنی:

Unreal City

Under the Brown Fog of a Winter Dawn

یہاں Fog کا بیکر اپنی پوری مہرمت کے ساتھ موجود ہے، لیکن حرکت کا کہیں پتہ نہیں۔ کیوں کہ بیکر کے ساتھ حرکت یا سکون کی کوئی قید ہے ہی نہیں ہے۔ اگر مشتاقِ قمر صاحب کی شرط کو تسلیم کر لیا جائے تو

Light Thickens

And the Crow makes Wing...

اور

Brightness falls from the air

جیسے خوب صورت پیکروں کو مہمل قرار دینا پڑے گا، کیوں کہ نہ تو Light متحرک جسم ہے اور نہ Brightness، لیکن شاعر نے دونوں کو متحرک ٹھہرایا ہے۔

استعارے کی تعریف ارسطو سے لے کر اب تک ایک ہی رہی ہے۔ امریکن نقادوں نے

۱۔ میں نے بیکر کے لطفِ انعامِ طہری تہید کی روشنی میں لکھے ہیں۔ لیکن شرعی تہید میں بیکر کے بیاداری پانچ اقسامِ طہیر کی ضمن میں مہرات، مشروبات، مسونات، مذقات اور مطومات کے نام سے ذکر ہیں۔

اس میں گھٹانے بڑھانے کی کوشش کی ہے، لیکن بنیادی حقیقت سے کسی نے انکار نہیں کیا ہے کہ استعارہ دو مختلف اشیاء میں مشابہت یا نقطۂ اشتراک کی دریافت کا نام ہے، لیکن شرط یہ ہے کہ وہ اشتراک کو واضح نہ کیا جائے علاوہ بریں استعارے کی جتنی قسمیں ہیں، وفاقیہ، عنادیہ، غریبہ، حسی، عقلی، بالکلنا، تخیلیہ، وغیرہ، ان سب میں دوسری بنیادی شرط یہ ہے کہ مستعار لہ یا مستعار منہ میں سے ایک مذکور ہو اور ایک مقدر، یعنی ایک کا ذکر ہو اور ایک کا نہ ہو، اور استعارے کے لیے استعمال کیے گئے لفظ کے دونوں معنوں (یعنی حقیقی اور مجازی) میں ربط تضحیکی ہو، لیکن ربط تضحیکی مقدر ہو۔ ان سب مسائل کو اکٹھا جانچے تو استعارہ کی بنیادی معنوی خصوصیت یہ نظر آتی ہے کہ استعارہ اصلاً مشابہے پر مبنی ہوتا ہے، علم پر نہیں۔ مغربی تنقید کی زبان استعمال کی جائے تو ہر برٹ ریڈ کی طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ ”استعارہ مشابہے کی عطف اکائیوں کو ایک واحد حاکمانہ جیکر Commanding Image میں متحد کر دینے کا نام ہے۔“

اس کی مزید وضاحت کے لیے اس تشبیہ کو لیجیے جو میں نے اوپر پیش کی ہے:

زیہ شیر کی طرح بہادر ہے۔

اس میں زیہ مشہ ہے، شیر مشہ بہ، اور بہادری وجہ شبہ یا ربط تضحیکی۔ گویا اس جملے میں زیہ اور شیر کی مشابہت کا مشابہہ کیا گیا ہے۔ جب تک اس مشابہے میں وجہ شبہ کی قید موجود ہے، یہ جملہ مشابہے کی صرف ایک اکائی، یعنی بہادری تک محدود ہے۔ لیکن جب اس قید کو اڑا کر ہم زیہ کو صرف شیر کہتے ہیں تو مشابہے کی اکائی باقی نہیں رہ جاتی۔ اب ہم یہ فرض کرنے میں حق بہ جانب ہیں کہ زیہ اس لیے شیر ہے کہ مندرجہ ذیل مشابہات میں سے کچھ یا سارے کے سارے، جو شیر پر منطبق ہوتے ہیں، زیہ پر بھی ہوتے ہیں:

- (1) شیر بہادر ہوتا ہے۔ (2) شیر طاقت ور ہوتا ہے۔ (3) شیر کے ایال ہوتی ہے۔
- (4) شیر خوں خوار ہوتا ہے۔ (5) شیر چالاک ہوتا ہے۔ (6) شیر جنگل (یعنی اپنے Habitat) کا راجا ہوتا ہے۔ (7) شیر پھر چٹا ہوتا ہے۔ (8) شیر ایک مخصوص مردانہ حسن کا حامل ہوتا ہے۔ وغیرہ

ظاہر ہے کہ تشبیہ اور جیکر کی طرح استعارے کا انتخاب بھی شعوری یا غیر شعوری ہو سکتا ہے۔ شعوری اس معنی میں کہ میں نے سوچ سمجھ کر اپنے مستعار لہ کے لیے کوئی مستعار منہ

ذہن، اور اس سوچ سمجھ کے دوران میں بہت سے مستعار منہ جو مجھے نسبتاً کم مناسب یا کم معنی خیز یا کم خوبصورت نظر آئے، میں نے انہیں مسترد کر دیا۔ غیر شعوری لہجہ معنی میں کہ ممکن ہے اچانک از خود مجھے کوئی نادر مستعار منہ سوجھ گیا ہو اور میں نے اسے استعمال کر لیا ہو۔ یہ اور بات ہے کہ اس اچانک از خود سوجھ کے پیچھے بھی کوئی دور کی تحت الشعوری یا لاشعوری یا غیر شعوری سوچ اور تلاش رہی ہو۔ معشوق کے لیے گل کا استعارہ جو ہم آپ آج استعمال کرتے ہیں، ہمیں اچانک بھی سوجھ سکا ہے، اور غور و فکر کے بعد بھی۔ دراصل یہ بحث تخلیقی عمل کی ہے، اس کا کوئی علاقہ تخلیقی زبان کے خواص سے نہیں ہے۔ ممکن ہے ہمیں تخلیقی زبان کے وجود میں آنے کے وقت یہ سوال اٹھانا پڑے کہ یہ شعوری ہوتی ہے یا غیر شعوری۔ تخلیقی زبان کی تعریف متعین کرنے کے لیے اس کے سرچشموں کی دریافت ضروری نہیں۔ اس کے تقابل Function اور اوصاف کی تعین البتہ ضروری ہے۔

میں نے تھیبیہ، استعارہ اور چکر کا نسبتاً تفصیلی ذکر اس لیے کیا ہے کہ اس طرح چھٹائی Elimination کا عمل ہو جائے۔ یعنی ہم یہ جان لیں کہ تخلیقی زبان کے وہ مظاہر جو علامت نہیں ہیں ان کے کیا خواص ہیں۔ دوسرے الفاظ میں، جب میں نے یہ جان لیا کہ تھیبیہ، استعارہ اور چکر کے کیا خواص ہیں، تو میں یہ بھی مستبعد کر سکا ہوں کہ تخلیقی زبان کے وہ مظاہر جن پر تھیبیہ، استعارہ یا چکر کا اطلاق نہیں ہو سکا، علامت کہے جاسکتے ہیں۔ میں نے بار بار تخلیقی زبان کا ذکر اس لیے کیا ہے کہ بنیادی مسئلہ بالکل واضح ہو جائے کہ میں علامت اور استعارہ وغیرہ کے ادبی مفہوم سے بحث کر رہا ہوں۔ یعنی میرا مقصد یہ ہے کہ اس علامت کی تعریف متعین کی جائے جو ادب میں استعمال ہوتی ہے۔ ریاضیاتی، نفسیاتی، مصورانہ یا مذہبی علامتوں سے میرا کوئی تعلق نہیں، سوائے اس حد تک کہ جب وہ ادب میں اس طرح استعمال ہوئی ہوں کہ اس کا ایک حصہ بن گئی ہوں مثلاً صلیب ایک مذہبی علامت ہے لیکن ادب کا حصہ بن گئی ہے، لیکن مثبت کا نشان (+) جو ایک ریاضیاتی علامت ہے، ادب کا حصہ نہیں ہے، اس لیے میں علامت کی ایسی تعریف متعین کرنا چاہتا ہوں جو صلیب کو تو اپنے دائرے میں لے لے لیکن اگر مثبت علامت (+) کو نہ لے سکے تو کوئی ہرج نہیں۔

ظاہر ہے کہ تعین تعریف کی اس کوشش میں ہمیں بنیادی (اور ایک حد تک آخری) مدد صرف تخلیقی فن کاروں یا ادب کے نقادوں ہی سے مل سکتی ہے۔ ان تخلیقی فن پاروں میں

استعمال ہونے والی علامت کے کیا خواص ہیں؟ اور ان خواص کی تفصیل و توضیح نقادوں نے کس طرح کی ہے؟ یہی ہمارا مسئلہ ہے۔ اس لیے اس مسئلہ کے حل کا آغاز یونگ کی تعریف سے کرنا درست نہیں، کیوں کہ یونگ نے صرف ایک طرح کی علامتوں یعنی آرکی ٹائپ کے ذیل میں آنے والی علامتوں کا ذکر کیا ہے۔ کم و بیش یہ سب علامتیں ادب میں بھی ہیں۔ لیکن ادب میں اور طرح کی بھی علامتوں سے کام لیا گیا ہے، اس لیے صرف یونگ کی تعریف کو ہی علامت کی تعریف سمجھ لینا ویسا ہی ہے جیسے فروڈ نے خواب کی علامتوں کی جو تعریف کی اسے ہی علامت کی تعریف سمجھ لیا جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ ادبی علامت کے ساتھ زیادتی اور اس کی غیر مضبوطی قہر ہوگی۔ یہ اور بات ہے کہ نقادوں نے (مثلاً سوسن لیٹگر نے فروڈ اور یونگ، کننگھم برک نے فروڈ) ماہرین نفسیات سے استفادہ کر کے اپنے فہم کو وسیع کیا ہے، لیکن فروڈ یونگ میں کسی ایک یا ان دونوں کی تعریف کو کسی نقاد نے مجبہ قبول نہیں کر لیا ہے، ورنہ ادبی علامت کی وہی قہر ہو جاتی جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔

پھر بھی، چوں کہ ان دونوں یونگ کا ذکر ہمارے کچھ نقاد بہت ذوق و شوق سے کر رہے ہیں، اس لیے مناسب ہے کہ یونگ کی جتنی ہوئی تعریف کا ایک نہایت مختصر جائزہ لے ہی لیا جائے اور اسے فروڈ سے بھی ملا کر دیکھ لیا جائے۔ مشتاق قمر صاحب نے یونگ کے چند جملوں کا حوالہ دیا ہے، لیکن ان کی تشریح میں خاصی ٹھوکر کھائی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ علامت استعارہ کی وسیع شکل ہے۔ استعارے کے بارے میں میں دکھا چکا ہوں کہ وہ اصلاً مشابہے پر مبنی ہوتا ہے۔ لہذا علامت بھی مشابہے پر مبنی ہوتی۔ حالانکہ یونگ کے دونوں جملے جو مشتاق قمر صاحب نے نقل کیے ہیں اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ علامت مشابہے پر مبنی نہیں ہوتی۔ یونگ کہتا ہے کہ علامت کسی مقابلہ ان جاتی چیز کا اظہار ہے، پھر کہتا ہے کہ Sign (یعنی آیت) حقیقی چیز کا تشال یعنی Representation¹ ہے جب کہ علامت کسی روحانی یا عیم روحانی امر Psychic fact کا اظہار کرتی ہے²۔ لہذا یونگ کی نظر میں علامت، علم

1. تشال کو بہت سے نقاد دیکر یعنی Image کے معنی میں استعمال کرتے ہیں لیکن چونکہ Image کے لیے دیکر کا لفظ ممکن ہے لیکن Representation کے لیے کوئی واقعی مناسب لفظ نہیں، اس لیے میں اس کا زبرد تشال کرتا ہوں۔

2. یہ اقتباسات جیسا کہ ظاہر ہی ہوگا، مشتاق قمر صاحب نے اپنے مضمون میں انگریزی میں دیے ہیں۔

Knowledge پر مبنی ہے، جب کہ آیت مشاہدے پر۔ اس بات کی وضاحت شاید ضروری نہیں کہ آیت استعارے کی ایک شکل ہوتی ہے۔ یونگ کے نظریے کی وضاحت کے لیے ”آر کی نائپ اور اجتماعی لاشعور“ سے ایک اور اقتباس میں حاضر کرتا ہوں:

علامت جتنی ہی قدیم اور ”مگرہی“ یعنی جتنی ہی جسمانیاتی ہوگی، وہ اتنی ہی ”مادی اور کلی“ Material بھی ہوگی۔ یہ جتنی ہی تحریدی، مفروق Differentiated اور مخصوص ہوگی، اور جتنی ہی اس کی فطرت شعوری واحدیت اور انفرادیت کی طرف مائل ہوگی، اسی حد تک وہ اپنی آکائیوت کو اجہر پھینکے گی۔ جب یہ پوری طرح شعور حاصل کر لیتی ہے تو شخص تشیل Allegory بن جانے کا خطرہ اسے ہمیشہ لاحق رہتا ہے جو کبھی بھی شعوری انداک کے حدود سے باہر قدم نہیں نکالتی۔

ان جملوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ علامت شعوری اور ادراک کی ضد ہوتی ہے، لہذا مشاہدے کی ضد ہوتی ہے، توسیع نہیں۔ لیکن پوری طرح شعور میں آجانے کے بعد اس کا علامتی کردار برقرار رہ سکتا ہے۔ اگرچہ اسے ہمیشہ یہ خطرہ لاحق رہتا ہے کہ وہ تشیل یعنی استعارہ بن جائے گی۔ علامت جسمانیاتی ہوتی ہے، یعنی اس کا تعلق ذہن کے ان Processes سے ہوتا ہے جو جسم میں بند رہتے ہیں۔ اس طرح علامت مشاہدہ نہیں بلکہ علم ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ اس تعریف سے پوری طرح اتفاق ماہرین نفسیات بھی نہیں کرتے ہیں، کہا کہ ادیب اور نقاد۔ آر کی نامکمل علامت کی اس تعریف کو پوری طرح درست مان بھی لیا جائے تو بھی ادبی علامتی اظہار کے لیے یہ موزوں نہیں، کیوں کہ ادبی علامت میں دوسرے درجہ کا مشاہدہ اور شاعر کے سماجی، تہذیبی اور ذاتی تجربات بھی گہرا ہوتے ہیں، جو سب کے سب جسمانیاتی یعنی غیر شعوری نہیں ہوتے۔ بہر حال فروڈ اس کے برخلاف خواب کی علامتوں کی تشریح کرتے ہوئے افشار Condensation کا ذکر کرتا ہے۔ اس نے علامتوں کو Over Determined کہہ کر ان کی کثیرا المصوبیت مراد لی اور کہا کہ خواب میں شعوری اور لاشعوری Repressed تصورات یک جا ہو کر نئی شکلیں بناتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ خواب میں ایسے عناصر کے مل جل جانے سے نئی دھتیں بنتی ہیں جن کو ہم جاننے کی حالت میں الگ رکھنا پسند کرتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ بہت سی علامتیں ایسی ہوتی ہیں جن کی توجیح خواب کے اس عمل کا حوالہ دیے بغیر نہیں ہو سکتی لیکن ساری علامتیں ایسی نہیں ہوتیں۔ اس طرح یونگ

علامت کو لاشعور سے شعور کی طرف سفر کرتے ہوئے اور فروغ اسے لاشعور ثبت شعور کے افکار کے ذریعہ نئی شکلیں بناتے ہوئے دیکھتا ہے۔ دونوں بہر حال براہ راست مشاہدے کی نگاہ کرتے ہیں۔¹

علامت میں براہ راست مشاہدے کی نگاہ کی ایک مثال بلیک کی نظم The Tiger سے دی جاسکتی ہے۔ جس میں وہ چیتے کو Burning Bright کہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ فقرہ دو مشاہدوں پر مبنی ہے، لیکن یہ مشاہدے براست چیتے پر صادق نہیں آتے، کیوں کہ چیتے کی دھار پاں اسے جنگل کی روشنی اور سایوں میں گم ہونے میں مدد دیتی ہیں، نہ کہ Bright ہوتی ہیں، اسی طرح چیتے کے ساتھ Burning کا مشاہدہ بھی براست منسلک نہیں ہو سکتا۔ کیوں کہ یہاں Burning کے معنی یہ نہیں ہیں کہ چیتا آگ میں جل رہا ہے۔ لیکن اس علامت کے ذریعے بلیک نے چیتے کی علامت کے بارے میں اپنے علم کا اظہار کیا ہے۔ یہ دو الفاظ بہ یک وقت روشنی، آگ، نفاذ، آنکھوں کی چمک، قوت و جلال، جھادے کی سی برق رفتاری، ان سب اشیاء کو ظاہر کرتے ہیں جو بلیک کے علم میں ہیں۔ ممکن ہے یہ علم اسے خواب سے حاصل ہوا ہو، ممکن ہے یہ اس کے لاشعور کا اظہار ہو (اگرچہ اس کا امکان بہت کم ہے) لیکن Burning Bright کو جس لمحہ آپ نے مشاہدہ کیا، آپ اس کی ساری علامتی معنویت سے ہاتھ دھو لیں گے اور جو استعاراتی معنویت ہاتھ آئے گی وہ علامت کے مقابلے میں فردمایہ ہوگی۔ علامت جس قسم کے علم کا اظہار کرتی ہے اور یہ علم شاعر کو جس طرح حاصل ہوتا ہے اس کی توضیح کے لیے سوسن لینگر نے کچھ دل چسپ اشارے کیے ہیں۔ وہ کہتی ہے:

انہی بھی چیزیں ہیں جو اشیاء کے قواعدی نظم میں فٹ نہیں جھنسن۔ لیکن ضروری نہیں ہے کہ یہ معاملات اندھے ناقابل تصور یا سری Mystical ہوں۔ بس وہ ایسے معاملات ہیں جنہیں کسی علامتی نظم لکھ کے ذریعہ ہی تصور کیا جاسکتا ہے، فرضی اور تفصیلی زبان کے ذریعہ سمجھتے۔

سوسن لینگر آگے چل کر واضح کرتی ہے کہ ”مفکرو دراصل انسانی ذہن کے اس بنیادی عمل

1. داسکسکی نے اپنے ناولوں میں خواب کا دل چسپ تخلیقی استعمال کیا ہے۔ اس کے اہم کردار بار بار خواب

دیکھتے ہیں اور وہ خواب ان کی پوری صورت حال کی علامت بن کر نمودار ہوتے ہیں۔

2. اسے بنا کو معنی از نامکری ہائے زباں باہر روشنی عظیم چودہ ہائے راز مانہ (ہیول)

جن ہر ایک مغرب اپ بچھا رہا ہے۔ وہ ہیول کے لیے آئینہ تھے۔

کی سب سے آسان اور فعال منزل ہے جس کو ہم تجربے کے علامت میں دھل جانے کا نام دیتے ہیں۔ اس طرح ساری زبان کو علامت قرار دے کر وہ اسے Presentational Symbolism اور توضیحی فکر میں تقسیم کرتی ہے۔ توضیحی فکر وہ ہے جو ہم آپ روزمرہ کام میں لاتے ہیں اور پیش آور Presentational علامت وہ ہے جسے ہم عام زبان میں ذہنی صورت حال کہہ سکتے ہیں۔ علامت اسی ذہنی کیفیت کی پروردہ ہوتی ہے۔ لیکن اسے ہم غیر منظم نہیں کہہ سکتے، بلکہ رویوں کے اس وسیعہ نظم کا نام دے سکتے ہیں جو توضیحی فکر کے پہلے ہی پہلے وجود میں آچکا ہوتا ہے۔ یہ ذہنی صورت حال اچانک بھی ہم پر منکشف ہو سکتی ہے، جسے والیری "تکسانہ لفظی تنویروں" کا نام دیتا ہے، یا غور و فکر کے بعد۔ دونوں صورتوں میں منطقی اور مشاہداتی عمل کی نفی کرنی پڑتی ہے اور ایٹ کے الفاظ میں "تخیل کی منطق" سے کام لینا پڑتا ہے۔ خود والیری جس کی نظمیں علامتی اظہار کی اعلیٰ مثال ہیں، اپنے بارے میں کہتا ہے کہ کبھی کبھی خدا مجھے بس ایک مصرع سمجھا دیتا ہے، گویا کوئی چیز منکشف ہو گئی ہو، وہ مصرع بقیہ نظم کے لیے نیوکلیس کا کام کرتا ہے، جس کے گرد میں آہستہ آہستہ نظم کو طبع کرتا ہوں۔

جدید امریکی نقادوں مثلاً برک، پن وارن اور رین سم وغیرہ کی موشگافیاں ایک لمحے کے لیے الگ رکھ دیں، کیونکہ انھوں نے کلرچ سے ایٹیں مستعار لے لے کر اپنی فکر کی نازک عمارت تعمیر کی ہیں (اگرچہ ان سے علامتوں کی طبقہ بندی میں ضرور مدد ملی ہے) اور خود کلرچ کی زبان سے سنیں، کہ وہ تمثیل، استعارہ اور علامت میں کس طرح فرق کرتا ہے۔

(تمثیل کا) اصل مفہوم یہ ہے: کسی اخلاقی مفہوم کو پوشیدہ طور پر ادا کرنے کے لیے نمائندہ (اشیاء) اور بیکروں کے ایک دستے Set کو استعمال کرنا، جس میں تمثیلی مماثلت ہو لیکن جس کے معنی مختلف ہوں۔ اور یہ نمائندہ اشیاء اور بیکروں اس طرح مجتمع کیے جائیں کہ ایک ہم جنس کلیت Homogenous Whole بن جائے، یہی چیز اسے استدلال سے ممتاز کرتی ہے، جو تمثیل کا حصہ ہوتا ہے... چنانچہ تمثیل اور نمائندگی میں وہی فرق ہے جو حقیقت اور علامت میں ہوتا ہے۔ مختصراً، تمثیل شخص اور شخص کے عین عین ہوتی ہے۔

یعنی حقیقت شخص ہے، علامت تشخص، اور تمثیل سچ سچ کی چیز ہوتی ہے۔ علامت تشخص اسی معنی میں ہے جس معنی میں برک اسے "تجربہ کے Pattern کی لفظی شکل متوازی" سمجھتا

ہے۔ اور آگے چلے، کولرج ٹئیل کی تعریف میں کہتا ہے کہ ٹئیل ”تجزیہ کی تصورات کو تصویری زبان میں ڈھال دیتی ہے۔“ لیکن علامت کی تخصیص یہ ہے کہ وہ ”فرد میں نوع اور عام میں خاص کے نیم روشن نفوذ“ کی صورت پیدا کرتی ہے۔ یعنی وہ بہ یک وقت عمومی بھی ہوتی ہے اور مخصوص بھی۔ علامتی اظہار عادت کا مرہون منت نہیں ہوتا، بلکہ وہ عمومی اشیاء مثلاً پانی، ہوا، سمندر، چٹان، پرندہ، دھوپ، چھاؤں وغیرہم میں مخصوص معنویت اور اہمیت پیدا کرتا ہے۔ ہماری شاعری میں گل، بلبل، منزل، قاصد وغیرہ اس وقت تک علامت کا کام دیتے تھے جب تک شاعر ان میں مخصوص معنی پہنانے پر قادر تھا (فیض جس کی آخری مثال ہیں۔) لیکن جب شاعر انہیں الفاظ کو عادت سے مجبور ہو کر، اور کسی ذاتی یا مخصوص معنویت کا لحاظ رکھے بغیر استعمال کرتا ہے تو ان کی علامت نہیں کہا جاسکتا۔ اس کی ایک اچھی مثال قصیدہ کی بہاریہ تہذیب میں ملتی ہے۔ اول اول تہذیب شاعر کے تجربہ، شان و شوکت، جاہ و جلال یا عزت و افتخار کی تمہید کے لیے علامت کا کام کرتی تھی۔ یعنی شاعر بہار کے مناظر بیان کر کے اپنی اور اپنے ممدوح کی برتری اور باہرگی کا اظہار کرتا تھا۔ لیکن جب یہی بہاریہ آغاز تہذیب میں دم کے طور پر داخل ہو گیا تو شاعر اسے عادت کے طور پر قصیدے کا آغاز کرنے کے لیے استعمال کرنے لگا، حالانکہ دوسرے اسالیب اظہار موجود تھے۔ اب تہذیب اپنے علامتی مفہوم سے محروم ہو گئی۔ قرون وسطیٰ کے لوائی زمانوں میں یورپ کی شاعری میں بھی اسی بہاریہ آغاز کی مثالیں ملتی ہیں اور بعید وہی کام کرتی ہیں جو عربی شاعری میں تہذیب کرتی تھی۔ اور ٹھیک ہماری شاعری کی طرح یورپ میں بھی بوجاؤ اور چارسر تک آتے آتے بہاریہ آغاز محض ایک دم بن کر رہ گیا۔

اردو کے اکثر شاعر جو کمزور تخلیقی قوت کے مالک ہوتے ہیں غزل کہتے وقت عادت کے غیر شعوری انتخاب سے مجبور ہو کر انہیں الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جن میں وہ At Home محسوس کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک اوسط درجے کے غزل گو سراج کھنوی کی یہ غزل دیکھیے:

تیری بزم طرب کا ایک نالے سے ملن بدلا	ذرا سی دیر میں رنگ فرور جاوداں بدلا
ستم گاروں سے لے گی خود صدائے لالان بدلا	ابھی کوٹ کہاں بدلی ابھی پہلو کہاں بدلا

دعائیں دوں میں آہ معتبر یا لب تجھے کسوں
 ہنسی پر دکھ لیا پھولوں نے جس کو اس کی موت آئی
 نہ سیا کر سکی اس دمک کو گرد زمانہ بھی
 کی چادر اڑھ کر لب پر ہنسی آئی
 ہمیں خود بن گئے آئینہ دنیا کے تغیر کا
 مذاق ذیبت میں ترمیم کی لکھی زمانے نے
 یہ کس کا وقت رفتہ سانس لے کر پھر پلٹ آیا
 قفس میں لب وہ پر ٹوٹے پڑے ہیں وضع دہری کے
 اسے مجبور یوں کی رت کہو یا صبر کا موسم
 نہ یہ دنیا ابھی بدلی نہ ظالم آسمان بدلا
 وہی اچھا رہا جس نے قفس سے آشیاں بدلا
 ہزاروں انقلاب آئے مگر یہ دل کہاں بدلا
 خوشی کے آنسوؤں نے بھی مزاج غم کہاں بدلا
 زمین کی گردشیں بدلیں نہ دور آسمان بدلا
 قفس خود بن گیا ہوں رفتہ رفتہ آشیاں بدلا
 تری آواز پر ہنگام مرگ ناگہاں بدلا
 رہے جب تک جن میں ہم نے روز اک آشیاں بدلا
 سراج اب کیا بتائیں کیوں قفس سے آشیاں بدلا

گیارہ شعروں میں سے چار میں قفس اور آشیاں اور دو میں آسمان کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ اگر کہا جائے کہ قافیے کی مجبوری نے یہ کثرت پیدا کی ہے تو بھی سیری بات قائم رہتی ہے، حالانکہ قافیہ کی اتنی مجبوری بھی نہیں ہے۔ غزل میں تیرہ قافیے نظم ہوئے ہیں جن میں سے چھ ”آشیاں“ اور ”آسمان“ ہیں اور تین ”کہاں“۔ اگر شاعر عادت کے غیر شعوری انتخاب سے مجبور نہ ہوتا تو تین آشیاں کی جگہ مہرباں، بیاں اور نہاں، ایک آسمان کی جگہ رانگاں اور دو کہاں کی جگہ سانبھاں اور ہم رہاں وغیرہ استعمال کر کے تیرہ قافیے منفرد کر سکتا تھا۔ ظاہر ہے کہ ”قفس“، ”آشیاں“ اور ”آسمان“ کی اس غیر شعوری کثرت کو ہم علامتی اظہار نہیں کہیں گے اور نہ اس بات کو نظر انداز کریں گے کہ جب شاعر تھوڑی جگہ میں اسے بہت سے آشیاں اور آسمان بنا سکتا ہے تو اس کا خلا قانہ عمل کمزور ہے۔ وہ انہیں الفاظ کو منتخب کرتا ہے جن سے وہ مانوس ہے لیکن (یا شاید اسی وجہ سے) ان میں وہ علامت کی نیم روشنی نہیں بھر سکتا۔ تکرار یقیناً علامت بناتی ہے۔ لیکن اس درجہ تکرار نہیں، کیوں کہ اس کی آخری شکل یہ ہوگی کہ ہم کسی نظم میں صرف لفظ سمندر پچاس بار لکھ دیں اور دعویٰ کریں کہ چوں کہ سمندر ہمارا مخصوص لاشعوری اظہار ہے، اور تکرار علامت کی شرط ہے، لہذا سمندر علامت ہے، لہذا ہم علامتی شاعر ہیں۔ تخلیقی زبان میں استعمال ہونے والے ہر لفظ کی طرح علامت بھی اپنے سیاق و سباق کو متاثر کرتی ہے اور متاثر ہوتی ہے، مجرد خلا میں مطلق نہیں رہتی۔ لہذا ہمیں

دیکھنا پڑے گا کہ کوئی لفظ علامتی عمل کر بھی رہا ہے یا نہیں، ورنہ ہم ہر اس لفظ کو علامت کہہ دیں گے جو بہ طور علامت ادب میں استعمال ہوا ہے یا ہو سکتا ہے۔

علامت کی تکرار دراصل ایک نظام کی نشان دہی کرتی ہے اور اگر کوئی علامت ایک نظم میں ایک ہی بار آئے تو وہ اپنی کثیر المعنویت اور غیر قطعیت کی وجہ سے پہچانی جاسکتی ہے، اور ان جانے کے اس علم سے مملو ہونے کی وجہ سے بھی، جس کی طرف یونگ نے اشارہ کیا ہے۔ ان مسائل کی طرف میں کولرج کی ”نیم روشنی“ والی اصطلاح کے حوالے سے آئندہ اشارہ کروں گا۔ اس وقت تکرار کے مسئلے کو سمجھنے کے لیے کولرج کی ہی نظم The Rime of the Ancient Mariner کے سلسلے میں آرہی ہالڈ میک لیش سے استفادہ کروں گا۔ اردو میں علامتی نظموں کا تقریباً نقطہ ہے، اور جو نظمیں ہیں بھی، وہ تنہا علامتوں کا استعمال کرتی ہیں (جیسے بلراج کول کی نظم مرکس کا گھوڑا، انوار جالب کی نظم چمٹا پانی پانی) اس لیے موجودہ مقصد کے لیے نا کافی ہیں۔ لیکن غالب کی غزل کا ایک مختصر مطالعہ آگے پیش کروں گا۔

میک لیش کولرج کی نظم میں چاند کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ اشارہ اردو میں بھی کیا ہے۔ لیکن میک لیش نے چاند کی مثال سے علامت کی تکراری قومیت واضح کیا ہے۔ (اس نے بھی میری طرح یہ بات پہلے ہی صاف کر دی ہے کہ وہ شعری علامتوں کا ذکر کر رہا ہے، آد کی نامہل علامتوں کا نہیں۔) وہ کہتا ہے، سامنے کی چیز ہے، چاند کو لیجیے۔ کیا صرف لفظ چاند کہنے سے کوئی علامت پیدا ہو جاتی ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لیکن فرس کیجیے میں کولرج کی نظم ”قدیم البحر جہازی کا گیت“ کا سب سے مشہور بند پڑھوں۔

چلا پھرنا چاند آسمان میں چڑھا

نہ دکا نہ ٹھہرا

دھیرے دھیرے چڑھتا گیا

اور اس کے آس پاس ایک دو تارے بھی تھے۔

تو کیا اب کوئی علامت بن گئی؟ میں سمجھتا ہوں کہ ابھی بھی نہیں۔ نہیں اس نظم میں:

چاند علامت اس وقت بن جاتا ہے جب اس کی روشنی میں تغیر آتا ہے اور اس کی

وجہ سے دنیا میں تغیر آ جاتا ہے، وہ بیابانک گھٹا آنے پانی کے سانپ جہازی کی

آنکھوں کو حسین تکتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں وہ چاند جس کی روشنی میں وہ
بسیا تک اور گہری چیزوں کو بھی حسین دیکھنے لگتا ہے۔ اور کیا یہ علامت شاعر کی یا
نظم کی بھائی ہوئی نہیں ہے؟ .. جی ہاں علامتیں دیوار بھی ہو سکتی ہیں۔ لیکن یہ سچ
ہے کہ آپ جب مرض آئے جب علامت ایسا نہیں کر سکتے۔

کولرج کی نظم میں قدیم المیر جہازی اپنی بے بسی، بے کسی، تنہائی، خوف، لاچاری اور
گناہ گاری کی کہانی بیان کرتا ہے۔ چاند نظم میں قدم قدم پر موجود ہے، لیکن کسی بند میں اس
کی حیثیت صرف ایک جرم فلکی کی نہیں ہے، بلکہ وہ قدیم المیر جہازی کی ذہنی صورت حال،
اس کے گناہ و ثواب اس کے طبعی ماحول، ان سب چیزوں اور بہت ساری چیزوں کا مریخ بن
جاتا ہے۔ اس کو کولرج نے یوں بھی کہا ہے کہ ”علامت“ اس حقیقت کا حصہ بن جاتی ہے جس
کو وہ قابل فہم بناتی ہے۔ یہ کہنا کہ فلاں علامت، فلاں چیز کی نمائندہ ہے، علامت کی تو قہر کم
کرتا ہے۔ لیکن کولرج کی اس وضاحت کے باوجود کہ علامت ”وقت میں دائمی“ اور عام میں
خاص“ کا ”نیم روشن قنود“ پیدا کرتی ہے، یہ تصور عام ہے کہ علامت ایک برابر ایک یا زیادہ
برابر ہر کی سی ریاضیاتی مساوات Equation پیدا کرتی ہے۔

نیم روشنی کے اس تصور سے علامت کی دوسری بڑی پہچان پیدا ہوتی ہے، جسے سمجھنے کے
لیے بے لٹس کا حوالہ کافی ہے۔ اپنی نظم The Cap and Bells کے بارے میں وہ لکھتا ہے:

یہ نظم میرے لیے ہمیشہ بڑی اہم رہی ہے، اگرچہ، جیسا کہ علامتی نظموں کا خاصہ
ہے، یہ میرے لیے ہمیشہ ایک ہی معنی کی حامل نہیں رہی ہے۔

اس جملے کی مزید توضیح کے لیے ڈی۔ ڈیلیو۔ ہارڈنگ کا سہارا لیا جاسکتا ہے:

علامت ایک تمثال Representation ہے جس کی موی نوعیت تو واضح ہوتی ہے،
لیکن جس کے قطعی حدود اور معنی کی سرحدیں آسانی سے اور فوراً، بلکہ شاید سو مند
طور پر واضح نہیں کی جاسکتیں۔

تمثال کے لیے وہ نشان Emblem کا لفظ استعمال کرتا ہے اور کہتا ہے کہ:

تین اگر کسی بھی معنی میں علامت ہے، تو نہ گاری اور نہ معصہ اعتماد کے ساتھ اس
کے حدود یا قابل ترجمہ معنی کو (اس میں سے) الگ کر سکتا ہے، کیوں کہ ہم یقین
کے ساتھ یہ نہیں کہہ سکتے کہ واقعے کے کون سے پہلو یا واقعے کو بیان کرنے والے

لفظ کے کون سے املاکات غیر مربوط Irrelevant کہہ کر الگ کیے جاسکتے ہیں۔

اب یہاں پر کوریج پھر یاد آتا ہے، اگرچہ یہ بات اس نے علامت کے حوالے سے نہیں کہی ہے، لیکن جب یہ بات ساری شاعری پر صادق آتی ہے تو علامت پر اور زیادہ صادق آئے گی۔ بہترین اسلوب کی پہچان کا شرط یہ طریقہ وہ یہ بتاتا ہے کہ:

اس کا ترجمہ اسی زبان کے لفظ میں، بغیر معنی کو بھروح کیے ممکن نہ ہو۔ یہ طوطا

رہے کہ میں کسی لفظ کے معنی سے صرف اس کی تہا دل شے نہیں، بلکہ وہ تمام

املاکات بھی مراد لیتا ہوں جو اس لفظ کے ذریعہ پیدا ہوتے ہیں۔

کسی ناقابل ترجمہ کثیر المعنویت سے بھرپور لفظ کو جب شاعر بار بار استعمال کرتا ہے تو اس کی علامتی حیثیت کے بارے میں کوئی شبہ نہیں رہ جاتا۔ لیکن یہ کثیر المعنویت Arbitrary نہیں ہوتی اور نہ انتخاب معنی کی قائل ہوتی ہے۔ مثلاً سرخ رنگ اگر آر کی ٹائپ کے اعتبار سے خون، قربانی، شدید جذبہ اور انتشار کی علامت ہے۔ تو جب بھی یہ علامت آپ آر کی ٹائپ کی تلاش میں استعمال کریں گے، ان تمام معنوں میں اکٹھا استعمال کریں گے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ میں نے اس نظم میں یہ علامت فلاں فلاں معنی میں استعمال کی ہے، فلاں فلاں میں نہیں کی ہے۔ جو علامتیں زیادہ شدید ہیں ان کے ساتھ یہ شدت اور زیادہ ہے۔ مثلاً فروغ کے اعتبار سے جھیل جیسی جذبہ سے متعلق علامت ہے۔ جب آپ فروغ کے معنی میں اسے استعمال کریں گے (مثلاً ہنری جیمز کا ناول The Turn of the Screw تو پھر جھیل کو پانی فرض کر کے اسے یونگ کے معنوں میں تخلیق کے اسرار توحید اور نبجات وغیرہ کے معنی میں نہیں لے سکتے۔ یہ اس وجہ سے کہ مختلف نظاموں کی علامتوں کو گڈڈ کر کے ممکن ہے آپ کوئی ظاہری قسم کی چکیلی علم خلق کر لیں، لیکن آپ اپنے پڑھنے والے کے Response کو قابو میں نہ رکھ پائیں گے، کیوں کہ پھر شاعر اور قاری کا وہ رشتہ قائم نہ رہ پائے گا جس کی رو سے نظم قاری اور شاعر دونوں کے مشترک تجربات کی گہرائی میں جنم لیتی ہے۔

ذاتی علامت کے ساتھ یہ سوال اور اہم ہو جاتا ہے۔ فرض کیجیے آپ نے جہاز کی علامت کو عورت، زندگی اور جیتو کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اب آپ جہاں بھی لفظ جہاز کا علامتی استعمال کریں گے، یہ تمام معنی اس میں موجود ہوں گے آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں نظم میں جہاز عورت کے معنی میں ہے، فلاں میں زندگی کے معنی میں ہے وغیرہ۔ کیوں کہ اس

طرح آپ جہاز کو بہ طور علامت نہیں بلکہ بہ طور استعارہ یا تشبیل استعمال کر رہے ہیں۔ علامت اپنے معنی بدلتی نہیں، اور نہ محدود کرتی ہے۔ زمرہ علامت میں معنی کا بڑھنا تو ممکن ہے، ممتنع ممکن نہیں۔

اس حقیقت کی طرف میں پہلے بھی اشارہ کر چکا ہوں کہ بہت سارا خیال الفاظ میں بند رہتا ہے اور الفاظ کا طرز یا شکل استعمال نئے خیالات کو نظم میں ”پیدا“ کر دیتا ہے۔ اس طرح بہ قول ہارڈنک ”زبان جس خیال کا اظہار کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے“۔ دراصل وہ مکمل یا طرز استعمال کا ”معلق کردہ“ ہوتا ہے۔ جب عام شعری زبان کے ساتھ یہ معاملہ ہے تو علامتی زبان کے ساتھ لامحالہ ایسا ہوگا۔ نہ صرف یہ کہ علامت کی تکرار اس میں معنی کا نفوذ کرتی رہتی ہے، بلکہ یہ بھی کہ مختلف سیاق و سباق میں مسلسل آتے رہنے کی وجہ سے یہ اپنے سیاق و سباق کو منور اور متبدل بھی کرتی رہتی ہے۔ مثلاً غالب نے لفظ دشت کا استعمال کثرت سے کیا ہے۔ اگر دشت کو علامت فرض کیا جائے تو پہلی شرط تو یہ ہوگی کہ دشت صرف اپنے لغوی معنی Wilderness یا استعاراتی معنی (جنوں کی کیفیت اور اس کی پیدا کردہ آوارہ گردی کی جگہ) میں نہیں، بلکہ اور بھی کئی معنوں میں استعمال کیا گیا ہو اور جہاں جہاں استعمال ہوا ہو وہاں یہ سب معنی موجود ہوں۔

یہیں پر ادبی اور غیر ادبی علامت کا آخری بنیادی فرق بھی واضح ہو جاتا ہے۔ غیر ادبی علامت کے لیے ممکن ہے کہ وہ فی نفسہ بے معنی ہو، مثلاً ریاضی کی علامات، مذہب کی بہت سی علامات، یا خوب صورت نہ ہو، مثلاً شوٹنگ کی علامت، لیکن ادبی علامت نہ صرف فی نفسہ با معنی اور خوب صورت ہوتی ہے، بلکہ اس میں ایک انوکھی شدت اور قوت ہوتی ہے جو عام الفاظ میں (یعنی ان الفاظ میں جو علامت بننے کے مستعمل نہیں ہوتے) مفقود ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے ایسے الفاظ جو عام بول چال میں تھوڑا بہت استعاراتی مفہوم رکھتے ہیں لیکن بہت زیادہ مستعمل ہیں۔ مثلاً دن، رات، بارش، سویرا، شام، دھوپ، چاند، سورج وغیرہ، علامت بننے میں ناکام رہتے ہیں کیونکہ ان کی شدت خراج ہو چکی ہوتی ہے۔ ان الفاظ کا علامت بننا غیر ممکن نہیں، لیکن اس کے لیے کسی انتہائی غیر معمولی طور پر متحرک ذہن کی ضرورت ہے۔

اس نظریے کی روشنی میں غالب کا ”دشت“ ایلن ٹیٹ کی اصطلاح میں معمول سے بہت زیادہ Tension اور Intension کا حامل ہو کر علامت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

صبح قیامت، ایک دم گرگ لہ تھی اسد
یک قدم دشت سے دوسرے دشت امکاں کھلا
ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
یک قدم کاغذ آتش زدہ ہے مظلوم دشت
مانع دشت فوری کوئی تدبیر نہیں
دست جیب جنون تیش دل مت پوچھ
سیراں سوئے تماشا ہے غلب گاروں کا
برق بہار سے ہوں میں پاور دتا ہنوز
کوئی دیرانی سی دیرانی ہے
موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
جس جاہم شانہ کش زلف یار ہے
جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا
جادو اجڑائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا
ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا
نقش پا میں ہے تب گرمی رفتار ہنوز
ایک چکر ہے سرے پاؤں میں زنجیر نہیں
نمل دشت بہ دوش دم نچیر آیا
خضر مشتاق ہے اس دشت کے آواروں کا
اے خار دشت دامن شوق دمیدہ کھینچ
دشت کو دیکھ کر گھر یاد آیا
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا
نافہ دماغ آہوئے دشت تار ہے

اس طرح بہت سے اشعار ہیں، اور اگر صحرا بیاباں اور وادی بھی شامل کر لیے جائیں تو یہ فہرست کم سے کم غن گنی ہو سکتی ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ دشت کی یہ تکرار غیر خلاقانہ نہیں ہے، بلکہ ہر شعر میں دشت کی کوئی نئی صورت حال بیان کی گئی ہے، جو دوسرے شعر سے ممتاز بھی ہے، لیکن ان کی یاد بھی دلاتی ہے۔ دشت میں شوخ دو عالم شکار، اجڑائے دو عالم دشت، دشت امکاں، دشت امکاں، دشت کا شیرازہ، مظلوم دشت، گرمی رفتار، دشت فوری، زنجیر، نمل دشت، دوش دم نچیر (جنون تیش دل نے دشت کو دم نچیر پر نمل کی طرح باندھ لیا ہے، اس لیے) خضر مشتاق ہے دشت کے آواروں کا، خار دشت آوار گان دشت جن کا سیراں سوئے تماشا ہے، ان کو روکنے کے لیے خار دشت دامن کشاں ہو جائے) دشت اور گھر، گھر اور خانہ باغ، خانہ باغ اور خار دشت وفا، دشت امکاں، موج سراب میں ذرہ دشت تیغ آب دار تھے، گویا وہ دشت امکاں کی طرح خیالی تھا، دشت تار جس میں آہو دم کر رہے ہیں، دم نچیر۔ یہ اشعار میں نے کسی ترتیب سے نقل نہیں کیے ہیں، لیکن پھر بھی ایک دوسرے کی طرف پرواز کناں معلوم ہوتے ہیں، اور ان کے اوپر جس کیفیت کا دور دورہ ہے وہ رفتار اور دم کی

کیفیت ہے۔ ان اشعار کا دشت موبہم بھی ہے، جس طرح گھر اصلی اور حقیقی ہے اور جس طرح دشت میں وہ آوارہ پھرنے والے اصلی ہیں۔ خار دشت جن کے دامن کشاں ہیں۔ یہ وقت کی طرح ٹھہرا ہوا اور متحرک بھی ہے کیوں کہ اس میں صبح قیامت جس ایک دم گرگ کے برابر ہے (بہت مختصر یا بہت طویل، صبح قیامت دم گرگ کی طرح بے حقیقت تھی یا مختصر تھی یا دم گرگ صبح قیامت کی طرح ہنگامہ خیز تھی۔) یہ دشت زماں بھی ہے، کیوں کہ خضر جو ہمیشہ زندہ رہتے ہیں وہ اس دشت کے آواروں کے مشاق دیدہ ہیں، وہ آوارہ جن کا مدعا زماں کے تماشا کے بھی آگے ہے۔ اور مکاں بھی ہے، کیوں جاوہ دشت اس کا شیرازہ ہے۔ یہ وسیع بھی ہے، کیوں کہ اک ہی قدم بڑھنے سے درسِ دفتر امکاں کھل جاتا ہے، اور مختصر بھی ہے کیوں کہ گھر کے برابر ہے۔ یہ معروضی بھی ہے، کیوں کہ بس ایک نقش پا ہے، موضوعی بھی ہے کیوں کہ محض ایک نقش پا ہے، اور اس کا ہر ذرہ مثلِ قتیق آبِ دار ہے، تلواری کی دھار اس کا پانی ہے، اس کا پانی سراب ہے، سراب تلواری کی دھار ہے، تلواری کی دھار سراب ہے۔ اس طرح دشت ایک طلسم ہے جس میں اشیاء بہ یک وقت ہیں بھی اور نہیں بھی۔ ان کا وجود ان کے عدم وجود سے ہے، اور اس کا پیمانہ صرف رفتار ہے۔ لہذا غالب کا دشت بنیادی حیثیت سے وقت کی علامت ہے، یا زمان کی، مکان جس کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ زمان و مکان دونوں کا پیمانہ رفتار ہے، اس طرح دشت اس موضوعی دشت (یعنی ذہن انسان) کی بھی علامت ہے جو مسلسل سفر میں ہے۔

یہ سب معنی ان تمام شعروں میں کم و بیش موجود ہیں، لیکن سیاق و سباق کی روشنی دشت کی علامت میں کہیں زمان کا تصور ابھار دیتی ہے، کہیں اس کے برعکس ہوتا ہے۔ اسی طرح دشت کی علامت سیاق و سباق کو کہیں رفتار کا جامہ پہنا دیتی ہے، کہیں وجود کا، کہیں عدم کا۔ ان سب کے علاوہ دشت ایک خوب صورت، معنی خیز استعاراتی لفظ بھی ہے جو اپنے لغوی اور محدود معنی میں بھی اچھا لگتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ لفظ کے علامتی معنی اس قدر شدید ہوں کہ صرف لغوی اور صوتی حسن رہ جائے، استعاراتی معنی بالکل پس پشت پڑ جائیں۔ اس کی مکمل مثال ایٹ کی Four Quartets میں گلاب بازی کی علامت ہے۔ اس علامت میں ذاتی، سبکی اور آر کی ٹائیل تینوں پہلو ایک ساتھ موجود ہیں، اور ہر جگہ تینوں طرح کے اشارات در آتے ہیں۔ ذاتی علامت کی حیثیت سے گلاب بازی وقت کے چنگل سے آزادی

اور اس طرح نجات کی علامت ہے۔ ملائی حیثیت سے جنت یا عدیۃ السرور کی، اور آہ کی ٹاپ کی حیثیت سے جنت، مصمصیت، غیر مسخ شدہ (خاص کر زمانہ) حسن اور زر فیزی (زمین اور عورت کی) علامت ہے۔ چوں کہ یہ سب مفاہیم ایک دوسرے سے بہت زیادہ متضاد نہیں ہیں اس لیے ایک ہی علامت میں تینوں روپ سامنے ہیں۔ لیکن نتیجہ یہ ہوا کہ گلاب کا استعاراتی مفہوم، یعنی عشق اور ارضی موسم بہار بہت پیچھے چلا جاتا ہے۔ شاعر اپنے محلی مفاہیم کو کس طرح مستحکم کرتا ہے اس کی بھی مثال Burnt Norton (یعنی نظم زیر بحث کا حصہ اول) کے شروع ہی میں مل جاتی ہے۔ گلاب باڑی کی ازلیت ظاہر کرنے کے لیے ایٹ کہتا ہے:

... کیوں کہ گلابوں کی شکل

ایسے پھولوں کی طرح تھی جن کو دیکھا جاتا ہے۔

گویا کوئی ان دیکھی آنکھوں کو ہمیشہ دیکھتی رہتی تھی۔

اس طرح کی علامتوں کے بارے میں یہ کہنا درست نہیں ہے کہ یہ غیر شعوری یا خود کار عوامل کے ذریعہ وجود میں آسکتی ہیں۔ کیوں کہ حقیقت یہ ہے کہ نظم یا ناول یا پورے کلیات میں پائے جانے والے نظام سے مربوط کیے بغیر ان کا لطف بہت کم ہو جاتا ہے، بود لیئر کی حبشی دیوئی، سڑتی ہوئی لاش، ان جانے سنندروں میں سفر اور بچپن کی بھولی بری یادوں کی تھکیش، ان کو اگر پورے نظام احساس سے الگ کر لیا جائے تو وکٹر ہیوگو کے اس جیلے کی صداقت مشتبہ ہو جاتی ہے جو اس نے بود لیئر کو ایک خط میں لکھا تھا: ”آپ نے آسمان فن پر ایک ناقابل بیان نور پر اسرار ہیما تک روٹی بکھیر دی ہے۔ آپ نے ایک نیا سنسنی انگیز ارتعاش پیدا کر دیا ہے۔“ یہ ارتعاش محض سڑتی ہوئی لاشوں کے تذکرے سے کہاں پیدا ہو سکتا تھا؟

علامتی نظم کی تخلیق کے عمل کا ذکر کرتے ہوئے کولرج کی کہلا خاں کو معرض بحث میں لانا، اور یہ کہنا کہ علامتی تخلیق کسی خواب کی کیفیت میں ہی پیدا ہو سکتی ہے، دو حیثیتوں سے غلط ہے۔ کیوں کہ اگر پہ فرض محال کہلا خاں ساری کی ساری خواب کی سی کیفیت کی مرہون منت ہے (یعنی خود کار تحریر رکھتی ہے) تو اور ہزاروں نظمیں ایسی ہیں جن کی تخلیق میں خواب کا شائبہ تک نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ شیکسپیر نے سنگ لیئر یا ملارے نے اپنی راجہ جس والی سانٹ یا غالب نے اپنی غزلیں خواب میں تو نہیں لکھی تھیں۔ علاوہ بریں کولرج تو ایلون کا

استعمال مسکن Sedative کی حیثیت سے اور اپنے بے قرار ذہن کو سکون پہنچانے کے لیے کرتا تھا نہ کہ Stimulant کی حیثیت سے اور اگر آپ The Road to Xanadu سے واقف ہیں تو آپ یہ بھی فرض نہیں کر سکتے کہ کلرچ کی نظم خالص خواب کی سی خود کار تحریر ہے۔ بنیادی بات ہے کہ لاشعوری یا نیم شعوری طور پر حاصل کی ہوئی علامت بھی لچر ہو سکتی ہے اور شعوری طور پر منتخب کی ہوئی علامت بھی لغو ہو سکتی ہے۔ یہ سب اوصاف انسانی ہیں جن کا علامت کے خواص سے کوئی تعلق نہیں بالکل اسی طرح جیسے کدو کاوش کے کبے ہوئے شعر اور بے ساختہ موزوں ہوئے شعر میں بہ حیثیت شعر کوئی فرق نہیں۔ کدو کاوش، رد و قبول کے بعد کہا ہوا شعر بھی شعر ہے اور بے ساختہ بلکہ بے ارادہ موزوں ہونے والا شعر بھی شعر ہے۔ ان کی خوبی یا خرابی کا کوئی تعلق اس بات سے نہیں کہ ان کی تخلیق میں کون سا مشتی ذریعہ استعمال ہوا ہے۔

(1970)

صاحب ذوق قاری اور شعر کی سمجھ

کیا کوئی قاری صحیح معنی میں صاحب ذوق ہو سکتا ہے؟ مجھے افسوس ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔ کیا کسی ایسے قاری کا وجود ممکن ہے جس کی شعر فہمی پر ہم سب کو، یا اگر ہم سب کو نہیں تو ہم میں سے بیش تر لوگوں کو اعتماد ہو؟ مجھے افسوس ہے کہ اس سوال کا بھی جواب نفی میں ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ قاری صاحب ذوق ہونا ہی نہیں یا ہر قاری کی شعر فہمی ناقابل اعتماد ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ شاعر قاری کے وجود یا قاری کے وجود کی ضرورت کا منکر ہو سکتا ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ چونکہ یعنی حیثیت سے صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کا وجود فرضی نہیں تو مشتبہ ضرور ہے، لہذا شعر فہمی کی تمام کوششیں بے کار ہیں۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ مشکل یا مبہم یا ناپسندیدہ شاعری کو مطعون کرتے وقت ہم صاحب ذوق یا سمجھ دار پر مے لکھے قاری کے جس تصور کا سہارا لیتے ہیں وہ فرضی ہے۔ یہ شکایت کہ فلاں نظم یا فلاں شاعر خراب ہے یا ناپسندیدہ ہے کیوں کہ وہ پڑھے لکھے یا صاحب ذوق قاری کی گرفت میں نہیں آتی، غیر منطقی شکایت ہے۔ اور یہ دلیل کہ چونکہ پڑھے لکھے لوگوں کو بھی فلاں نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے شرح کی ضرورت پڑتی ہے لہذا فلاں نظم خراب ہے یا ناپسندیدہ ہے، سرے سے کوئی دلیل ہے ہی نہیں۔

ان مسائل کی تفصیل میں جانے سے پہلے دو چار بنیادی باتوں کی وضاحت ضروری ہے۔ اول تو یہ کہ تنقیدی آلے کے طور پر ذوق بالکل بے کار اور ناقابل اعتبار ہے لیکن ایک غیر تنقیدی آلے کے طور پر ذوق انتہائی کارآمد چیز ہے۔ تنقید کی دنیا میں ذوق کا اعتبار اس لیے نہیں ہے کہ ذوق ہمیں حسن کا ایک عمومی علم تو بخشتا ہے لیکن یہ نہیں بتاتا کہ فلاں فن پارے میں حسن کیوں ہے، ذوق یہ تو بتا سکتا ہے کہ

دردِ دشت جنوں بہن جبریل زبوں صیدے بڑاں بکند آور اے بہت مردانہ

اور

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر نقدیے سے پہلے خدا بندے سے خود مجھے بتا میری رضا کیا ہے

اگرچہ تقریباً ہم مہیوم شعر ہیں لیکن فارسی شعر اور شعر سے بہت زیادہ خوب صورت ہے۔ لیکن ذوق یہ نہیں بتا سکتا کہ فارسی شعر کی خوب صورتی کہاں ہے اور کیوں ہے۔ یعنی ذوق اگر بہت ہی صحیح ہو تو وہ اتنا تو کر دے گا کہ آپ اچھی اور خراب، معمولی اور غیر معمولی وغیرہ شاعری کو الگ کر سکیں گے۔ لیکن تجربے کے عمل سے بے بہرہ ہونے کی وجہ سے ذوق اپنی تمام صحت اور سلیم الطبعی کے باوجود کیوں اور کیسے کا جواب دینے پر قادر نہیں ہوتا۔ ذوق کی بے اعتباری کی دوسری وجہ یہ ہے کہ مختلف پس منظر کی حرکات اور عوامل کا پابند ہونے کی وجہ سے وہ ہمیشہ صحیح فیصلہ نہیں کر پاتا۔ اگر ایسا ہوتا تو دنیا کے مختلف شعراء کی اپنے اپنے زمانے میں صاحب ذوق لوگوں کے ہاتھوں وہ درگت نہ جتی جو بنتی آئی ہے۔ خدا بے ذوق یا بد ذوق نہیں ہوتا، لیکن وہ محض اپنے ذوق پر بھروسہ نہیں کرتا۔ ممکن ہے کہ وہ اپنے طریقہ کار میں ذوق کو ایک آغازی جگہ دیتا ہو لیکن ذوق کی پیدا کردہ یا عطا کردہ آغازی آگاہی کو وہ اس وقت تنقیدی فیصلے کی شکل دیتا ہے جب وہ آگاہی اصول نقد کی بھی روشنی میں درست ثابت ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو قاری اور نقاد میں کوئی فرق نہ رہ جائے۔

شعر فنی ایک تنقیدی عمل ہے، اس کی سب سے بڑی خوبی یا قوت یہ ہے کہ یہ ذوق کے پیدا کردہ رد عمل کے بعد بروئے کار آتا ہے۔ مثلاً جب میرا ذوق مجھے بتاتا ہے کہ دردِ دشت جنوں سن... بہتر شعر ہے تو میں شعر فنی کی کوشش کرتا ہوں اور نتیجے کے طور پر مجھے محسوس یا معلوم ہوتا ہے کہ موضوع کی تقریباً وحدت کے باوجود خودی کو کر بلند اتنا... معنی کے اعتبار سے کم تر ہے اس لیے میں اسے کم تر شعر سمجھنے میں حق پہ جانب تھا۔ یہ بات لحاظ خاطر رکھیے کہ تنقیدی عمل سے میری مراد نقاد کا عمل نہیں ہے۔ یعنی شعر فنی ایک تنقیدی عمل تو ہے لیکن نقاد کا عمل محض شعر فنی نہیں ہے۔ شعر فنی نقاد کے عمل کا ایک چھوٹا سا حصہ ہے، اتنا چھوٹا کہ اکثر تنقیدوں میں اس کی کارفرمائی کے علامات زیر زمیں ہی رہتے ہیں۔ مثلاً غالب پر کوئی جلی درجہ کا تنقیدی مضمون اس وقت جنم لیتا ہے جب نقاد اپنے ذوق اور اپنی شعر فنی کی

ملاہٹ کو پوری طرح استعمال کر کے کچھ عمومی یا خصوصی نتائج تک پہنچ چکا ہوتا ہے اور پھر ہمیں ان نتائج سے مطلع کرنا شروع کرتا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ کچھ عقیدیں جو اسی مخصوص مقصد کے لیے نکھ جاتی ہیں، محض شعر جنہی تک محدود رہتی ہیں۔ لیکن نقاد کا عمومی عمل شعر جنہی سے وسیع تر میدان پر ہاتھ مارتا ہے۔ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ ہمارا ذوق اکثر ہمیں بتاتا ہے کہ فلاں فن پارہ اچھا یا برا ہے۔ لیکن ہم جب شعر جنہی کی منزل سے گزرتے ہیں تو پتہ لگتا ہے کہ ذوق کی فراہم کردہ اطلاع واقعی درست تھی یا نہیں۔ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ ذوق نے ہمیں بتایا ہو کہ یہ شعر بہت اچھا ہے لیکن شعر جنہی کے بعد معلوم ہوا ہو کہ شعر نہایت معمولی تھا۔ اسی طرح یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہمارے ذوق نے کسی شعر کو بہت خراب کہا ہو لیکن شعر جنہی کے بعد اس اطلاع کی تردید ہو گئی ہو۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شعر جنہی نے ذوق کی فراہم کردہ اطلاع کی توثیق و تصدیق کی ہو۔ اوپر میں نے جو یہ کہا ہے کہ نقاد کا عمومی عمل شعر جنہی سے وسیع تر میدان میں ہاتھ مارتا ہے تو اس کا مطلب دراصل یہ ہے کہ نقاد ہمیں شعر جنہی کے عمل کے لیے پہلے سے زیادہ باصلاحیت بناتا ہے۔

آگے بڑھنے کے پہلے ایک بات کی طرف اور اشارہ کر دوں، ابھی میں نے کہا کہ اقبال کے محولہ بالا شعر موضوع کے اعتبار سے تقریباً ایک ہیں، لیکن ایک بہتر ہے اور ایک کم تر، کیوں کہ بہتر شعر معنی کے اعتبار سے بہتر ہے۔ اس کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ موضوع کی وحدت کے باوجود فن پاروں میں معنی کی کمی زیادتی یا معنی کی کم تری بہتری ممکن ہے۔ اس سلسلہ میں اپنے معروضات میں کسی اور مضمون میں پیش کروں گا۔ فی الحال یہی کہتا ہے کہ شعر جنہی کا مسئلہ پیدا ہی اس وجہ سے ہوتا ہے کہ موضوع کے اعتبار سے واحد ہونے کے باوجود دو فن پاروں میں معنی کا فرق لازم ہو جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو چھوٹے بڑے، معمولی، غیر معمولی شعر کی تفریق تو بعد کی بات ہے، شعر جنہی کی ضرورت ہی باقی نہ رہے گی۔ بس یہ کہنا کافی ہوگا کہ فیض کی نظم 'یہ داغ داغ اجلا یہ شب گزیرہ سحر' اور ساحر کی نظم 'نظم ارض' یہ دونوں کو مشتمل پاکر طلوع آزلوی کے بعد داخل دروں کے ذہن میں پیدا ہونے والی مایوسی کی تصویر پیش کرتی ہے۔ بس محالہ ختم ہوا۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ کہہ دینے سے تنقید تو کجا بیان یعنی Description کا بھی حق نہیں ادا ہوتا۔ دونوں نظمیں ہم موضوع ہیں، دونوں تقریباً ایک ہی زمانہ میں کہی گئی ہیں، لیکن دونوں نظمیں مختلف ہیں اس لیے کہ دونوں کے معنی میں مکمل

مماثلت نہیں ہے۔ کوئی دو شعر یا دو نظمیں یا دو فن پارے مکمل طور پر مماثل و مشابہ نہیں ہو سکتے۔ کسی فن پارے کا مکمل مماثل وہی فن پارہ ہو سکتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کسی انسان کا مکمل ہم شکل وہی انسان ہو سکتا ہے، کوئی دوسرا انسان نہیں، حتیٰ کہ اس کی تصویر بھی نہیں۔ لہذا شعر فہمی وجود میں آتی ہے یہ سمجھنے اور سمجھانے کے لیے کہ مختلف فن پاروں میں کیا معنی ہیں اور وہ آپس میں ایک دوسرے سے کس طرح اور کس درجہ مختلف ہیں۔

ان توضیحات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ:

۱۔ باذوق قاری وہ ہے جو ہمیشہ نہیں تو اکثر و بیش تر اچھے اور خراب فن پاروں میں فرق کر سکے۔

۲۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ایسا قاری حتیٰ الامکان تعقیبات، پس منطری مجبوریوں اور تاوانفیتوں کا شکار نہ ہوگا۔

۳۔ شعر فہم قاری وہ ہے جو ذوق کی بہم کردہ اطلاع کو پرکھ سکے۔

۴۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شعر فہم قاری ذوق پر مکمل اعتماد نہیں کرتا۔

۵۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ شعر فہمی کا کمال یہ ہے کہ قاری ان فن پاروں سے بھی لطف اندوز ہو سکے جو اسے پسند نہیں آتے یا جنہیں اس کے ذوق نے خراب قرار دیا تھا۔

۶۔ باذوق اور شعر فہم قاری میں سب سے اہم قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں کی زبان فہمی کے مرطے میں کوئی مشکل نہیں ہوتی۔ ظاہر ہے کہ جب تک آپ شعر کے الفاظ نہ سمجھیں گے آپ کا ذوق متحرک نہ ہو سکے گا اور نہ ہی آپ شعر فہمی شروع کر سکیں گے۔ لہذا قاری صاحب ذوق ہو یا شعر فہم یا دونوں، اس کا پڑھا لکھا ہونا ضروری ہے۔

آپ غور فرمائیں کہ یہ شرائط میں نے اپنی مرضی سے نہیں عائد کئے ہیں۔ ذوق اور شعر فہمی کے تمام تصورات کا تقاضا یہی ہے کہ صاحب ذوق اور شعر فہم ہو تو ایسا ہو۔ لیکن میں نے جو شروع میں کہا ہے کہ صحیح معنی میں صاحب ذوق قاری کا وجود ممکن نہیں ہے اور نہ ہی کسی ایسے قاری کا وجود ممکن ہے جس کی شعر فہمی پر بیش تر لوگوں کو اعتماد ہو، تو اس معنی میں نہیں کہ مندرجہ بالا شرائط ایسے ہیں جن کا پورا ہونا کسی انسان کے لیے مثلاً و عقلاً محال ہے۔ میں فرض کیے لیتا ہوں کہ ایسا انسان کا وجود عقلاً اور عملاً ممکن ہے جس میں وہ تمام خواص موجود ہوں جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ لیکن پھر بھی یہ نتیجہ نکالتا ہوں کہ بیش حیثیت سے صاحب

ذوق اور شعر فہم قاری کا وجود ممکن نہیں ہے، اور اس نتیجے کے بعد یہ دعوئی کرنا ہوں کہ جب لوگ صاحب ذوق اور شعر فہم قاری کے حوالے سے کسی فن پارے کی تعریف یا تنقید کرتے ہیں تو دراصل اپنا اور صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔ یہ لوگ شاعری کے ابہام کے خلاف احتجاج کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعروں نے قاری کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے۔ انھیں اگر ایسی شاعری کرنا ہے تو اس کی شرح اور پرچہ ترکیب استعمال بھی ساتھ ہی ساتھ کیوں نہیں شائع کرتے۔

درحقیقت یہ لوگ ان شعراء سے بھی زیادہ ابہام اور اشکال کے قائل ہیں جن کے یہ شاکی رہتے ہیں کیوں کہ ان کی نظر میں صرف وہی نظم مبہم یا مشکل یا خراب ہے جسے وہ خراب یا مبہم یا مشکل کہیں۔ وہ ہزاروں کی اس اکثریت کو جو ایسی بہت سی نظموں کو مبہم یا مشکل یا سرے سے مبہل اور ناقابل فہم کہتی ہے جو ان کی (یعنی احتجاج کنندگان کی) سمجھ میں آجاتی ہیں، بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں۔ میرا دوسرا دعوئی یہ ہے کہ کسی شاعر کا مثالی قاری صرف وہ شاعر ہی ہو سکتا ہے، کوئی دوسرا شخص مثالی شعر فہم ہو ہی نہیں سکتا۔ لہذا وہ لوگ جو کسی مثالی قاری کے حوالے سے کہتے ہیں کہ فلاں نظم اس کی بھی سمجھ سے بالاتر ہے اس لیے وہ نظم یقیناً خراب یعنی معنی سے عاری ہوگی، دراصل ایک ناممکن بات کہتے ہیں، کیوں کہ اپنے کلام کا مثالی قاری اگر خود شاعر ہی ہے تو ظاہر ہے اس مثالی قاری کے لیے وہ کلام بے معنی نہ ہوگا، لہذا یہ تمام دعوے کہ فلاں نظم کو ایک مثالی قاری بھی، جو انتہائی عالم، شعر فہم اور باذوق ہے، نہیں سمجھ سکتا، اور ان دعووں سے یہ نتیجہ نکالنا کہ فلاں نظم یقیناً بے معنی ہے، غیر تنقیدی اور لاطائل اعمال ہیں۔

میں اس بات کا اعادہ کرتا چاہتا ہوں کہ میرا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ اگر یعنی حیثیت سے صاحب ذوق کا وجود نہیں ہے یا اگر شاعر کا مثالی قاری خود شاعر ہی ہو سکتا ہے تو پھر شعر سے لطف اندوز ہونے، اس کو پسند یا پسند کرنے، اس کی تفسیر و تجزیہ کرنے کے تمام اصول و اعمال بے معنی یا فضول یا لاطائل ہیں۔ میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ شاعری کو مطلقاً کرنے والوں نے صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کے جن تصورات Concepts کا سہارا لے کر اسے مطلقاً کیا ہے وہ تصورات ہی سرے سے غیر تنقیدی اور فرضی ہیں ورنہ ایسا نہیں ہے کہ اچھے برے شعر کی تمیز یا شعر کی تفسیر ممکن نہیں ہے۔ دراصل یہ ہے کہ لوگوں نے شاعری اور

خاص کر جدید شاعری کو لعنت ملامت کرنے کے لیے اپنی نارمانیوں اور کم فہمیوں کو Rationalize کرنا چاہا ہے۔ یہ تو کہہ نہیں سکتے کہ فلاں نظم میری سمجھ میں نہیں آتی، اس میں میرا ہی تصور ہوگا۔ لہذا فوراً ایک فرضی ذوق یا صاحب فہم پڑھے لکھے قاری کا تصور گڑھ لیا اور اس کے حوالے سے کہہ دیا کہ جب نظم ایسے ایسے جید لوگوں کی سمجھ سے باہر ہے تو تصور نظم ہی کا ہوگا، ہم تو بری لفظہ ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ بعض نظمیں مبہل ہوں، یہ ممکن ہے کہ بہت ساری جدید شاعری جسے لوگ خراب قرار دیتے ہیں واقعی خراب یا مبہل ہو، لیکن اس کی دلیل یہ نہیں ہو سکتی کہ صاحب ذوق اور پڑھے لکھے قاری اسے خراب کہتے ہیں اس کی دلیل اگر ہوگی تو یہ کہ تنقید کے معیار و اصول کی روشنی میں یہ خراب یا مبہل ٹھہرتی ہے۔

صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کے حوالہ سے شعر کو پرکھنے والوں کا تجربہ کیا جائے تو ان کے رویے کے تین پیادہ آسانی سے دکھائی دیتے ہیں:

- (1) یہ لوگ اس قاری کو نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا معیار ان سے پست تر ہوتا ہے۔
- (2) یہ لوگ اس شاعری کو قبول کر لیتے ہیں جو ان کی سمجھ میں آ جاتی ہے اور
- (3) یہ لوگ اس شاعری کو مٹھوں کرتے ہیں جو ان کی سمجھ میں نہیں آتی۔

اس تجربہ میں پہلی صورت حال سب سے زیادہ اہم ہے کیوں کہ اسی سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ہر شخص صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کا انفرادی تصور رکھتا ہے اور یہ تصور ہمیشہ اس شخص کی صلاحیت شعر جہی اور ملی سطح کا نقش ہوتا ہے۔ مثلاً ایک شخص عدا فاضلی کے اس شعر کو شرح طلب لہذا ناقابل قبول گردانتا ہے۔

سورج کو چوچ میں لیے مرغا کھڑا رہا کھڑکی کا پردہ کھینچ دیا رات ہو گئی

وہ کہتا ہے کہ کوئی بھی صاحب ذوق یا صاحب فہم قاری اس شعر کو نہیں سمجھ سکتا، لیکن وہ غالب کے شعر۔ نیلا اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں + جس کے بازو پر تری زلفیں پریشاں ہو گئیں، کے بارے میں یہ بات نہیں کہتا۔ اسے اس بات کی کوئی شکایت نہیں ہوتی کہ غالب نے لفظ ”پریشاں“ جس معنی میں استعمال کیا ہے وہ عام مفہوم سے مختلف، لہذا شرح طلب ہے۔ ظاہر ہے کہ ہزار ہا قاری ایسے ہوں گے جن کے لیے لفظ ”پریشاں“ کے تہمتا غیر معمول استعمال کی وجہ سے غالب کا یہ شعر ناقابل فہم ہوگا۔ زلفیں کنار شاد کی شرح غالب میں

ایسی کئی مثالیں نظر آتی ہیں جہاں انھوں نے لفظ کے غیر معمولی استعمال کو نہ سمجھ کر شعر کا مطلب خبط کر دیا ہے۔ اس حد تک تو نہیں لیکن اس کی مثالیں دوسروں کے یہاں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ کمال احمد صدیقی نے نسخہ اردوہ کی تنقید میں ایک جگہ مندرجہ ذیل مصرع ر

انسانہ زلف یار سر کر

کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ مصرع غالب کا نہیں ہو سکتا کیوں کہ انسانہ سر کرنا مہمل ہے، غالب ایسا مہمل محاورہ کہاں لکھ سکتے تھے۔ زلف سر کرنا سنا ہے، انسانہ سر کرنا کس نے سنا ہے؟ حقیقت یہ ہے سر کردن بہ معنی آغاز کردن قاری کا مشہور محاورہ ہے۔ اب جن لوگوں کو یہ محاورہ معلوم ہے وہ اس مصرع کو مہمل نہ کہیں گے، لیکن جن کو نہیں معلوم ہے ممکن ہے کہ وہ اسے مہملہ کہہ دیں۔ یعنی دونوں صورتوں میں ان لوگوں کا خیال نظر انداز ہو جائے جو اس مخصوص گروہ میں شامل نہیں ہیں۔ جس شخص کو سر کردن کا محاورہ معلوم ہے وہ اس کی شرح نہ طلب کرے گا لیکن وہ یہ بھول جائے گا کہ ایسے بھی لوگ ہوں گے جنہیں اس محاورے کی خبر نہ ہوگی۔ ان کے لیے مصرع ”انسانہ زلف یار سر کر“ بھی مہمل ہو سکتا ہے۔ اب فرض کیجیے کہ اس مصرع کی روشنی میں غالب کی مہملیت کا مسئلہ دو شخصوں کے سامنے درپیش ہے۔ دونوں صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کے نظریے پر ایمان رکھتے ہیں۔ ان میں سے ایک جو سر کردن سے ناواقف ہے جھٹ کہہ دے گا کہ غالب نہایت مہمل گو تھے کیوں کہ صاحب ذوق لوگ بھی انسانہ زلف یار سر کر کو نہیں سمجھ پاتے کہ یہ ہے کیا بلا؟ دوسرا کہے گا آپ غلط کہتے ہیں۔ صاحب ذوق لوگوں کی نظر میں غالب بالکل مہمل گو نہیں تھے۔ یہ مصرع بالکل صاف ہے۔ دونوں کے نتائج بھی غلط ہیں اور دلائل بھی۔

لیکن میں نے غالب کی مثال شاید غلط رکھی ہے۔ ابہام کے دفاع میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس میں غالب کا تذکرہ ضرور ہوتا ہے۔ میں ابہام کا دفاع نہیں کر رہا ہوں۔ میں تو صاحب ذوق اور صاحب فہم یا پڑھے لکھے قاری جیسی اصطلاحوں کی فضولیت ثابت کر رہا ہوں۔ لیکن آپ کو خیال گزر سکتا ہے کہ غالب کے کلام سے مثال دے کر تو کوئی کچھ بھی ثابت کر سکتا ہے۔ لہذا دوسری مثالوں پر غور کیجیے۔ ہمارا نکتہ یہیں کہ صاحب ذوق و فہم قاری کے حوالہ سے کہتا ہے کہ احمد ہمیش کی نگہیں ناقابل فہم لہذا ناقابل قبول ہیں، اور ان کو قبول

کرنا تو بڑی بات ہے، ان پر غور کرنے سے پہلے ان کی شرح مانگتا ہے۔ سوسن کے اس شعر کو خوشی خوشی قبول کرتا ہے۔

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اور کہتا ہے صاحب اس طرح کی صاف سادہ اور خوب صورت شاعری ہو تو کیا خوب ہے، کوئی صاحب ذوق قاری اس شعر کو ناقول نہیں کر سکتا۔ لیکن وہ یہ بھول جاتا ہے کہ بہت قاری ایسے ہوں گے جن کے لیے اس شعر کا قول محال بالکل ناقابل فہم ہوگا۔ وہ کہیں گے یہ کیوں کر ممکن ہے کہ جب کوئی بھی موجود نہ ہو تو معشوق موجود ہو۔ معشوق تو وہاں تھا ہی نہیں، وہ کہاں سے آیا؟ وہ گویا کی ذمہ داری پر بھی پریشان ہوں گے اور سوچیں گے کہ ”گویا“ گفتن کا اسم ناقول ہو، یا بمعنی جیسے ہو؟ وہ لوگ اس شعر کی شرح طلب کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔ لیکن ہمارا صاحب ذوق قاری ایسے لوگوں کے تقاضوں کو نظر انداز کر جائے گا جس کے اس کے لیے یہ شعر سہل الفہم ہے لہذا اسے ان لوگوں کی کوئی فکر نہیں ہوتی جو اس کے معنی سمجھنے میں بہک سکتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ اس طرح اگر ہر شخص اپنے اپنے معیار سے شرح مانگتا رہا تو ع ”تقریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا“ کی بھی شرح شاعر پر لازم آئے گی۔

اس سلسلہ کو ذرا اور پھیلائیے تو اور بھی زیادہ مشکل صورت حال سامنے آتی ہے۔ سب ”صاحب ذوق“ قاری ہر بات پر تو متفق ہو نہیں سکتے اور نہ سب لوگ ہر بات پر متفق ہو سکتے ہیں۔ لہذا ہر شخص اپنے اپنے صاحب ذوق قاری کے معیار سے مختلف نظموں، اشعار کی شرح طلب کرے گا یا انھیں مہمل اور ناقابل قبول ٹھہرائے گا۔ انجام کار یہ ہوگا کہ شاعری کا تقریباً تمام سرمایہ ناقابل قبول، شرح طلب اور مہمل ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں بہت بڑے نقاد نے فلاں نظم کو مہمل کہا ہے لہذا ہم بھی اسے مہمل کہیں گے۔ اول تو ہر بڑے نقاد کی ایک رائے کے مقابلہ میں کسی دوسرے بڑے نقاد کی رائے قیث کی جاسکتی ہے۔ لیکن چتے کی بات یہ ہے کہ کوئی بھی نقاد ایسا نہیں ہے جس کی ہر بات سے آپ سو فی صدی متفق ہوں۔ پھر کیا وجہ ہے کہ کسی مخصوص نظم یا کسی مخصوص شاعر یا کسی مخصوص قسم کی شاعری کے بارے میں اس نقاد کی نکتہ چینی کو آپ سند ٹھہرا دیتے ہیں؟ مثلاً ایک نقاد کہتا ہے کہ افکار جالب یا عادل

منصوری مہمل گو ہیں۔ آپ بھی کہہ اٹھتے ہیں کہ ہاں صاحب بالکل مہمل گو ہیں، فلاں نقاد نے کہا ہے۔ لیکن وہی نقاد ایک اور جگہ کہتا ہے کہ (مثلاً) روش صدیقی (مثلاً) سردار جعفری سے بڑے شاعر ہیں، تو آپ اس بات سے فوراً انکار کر دیتے ہیں، ایسا کیوں ہوتا ہے؟ تیسری بات یہ ہے کہ ہماری بحث نقادوں کی راہوں اور فیصلوں کے بارے میں نہیں ہے بلکہ اس پر اسرار نقاب پوش شخصیت کے بارے میں ہے جسے آپ باذوق باصلاحیت قاری کہتے ہیں۔ وہ پر اسرار نقاب پوش شخصیت آپ خود ہیں کیوں کہ اس شخصیت کے حوالے سے جو بھی باتیں آپ کہتے ہیں وہ ان لوگوں کو نظر انداز کر دیتی ہیں جو آپ سے کم تر یا بہتر شعر فہم یا زبان شناس ہیں۔ مثلاً یہ بات میں نے کہیں نہیں سنی یا پڑھی کہ گلزار نسیم ایک مہمل نظم ہے۔ حالانکہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ گلزار نسیم میں صد ہا مصرعے ایسے ہیں جن کو سمجھنے کے لیے مخصوص قسم کا علم درکار ہے۔ لیکن چوں کہ نکتہ چینی حضرات اپنے درسی مطالعے کی بدولت اس نظم سے کم و بیش واقف ہیں لہذا ان لوگوں کو کس پشت ڈالتے ہوئے، جو اس علم سے بے بہرہ ہیں، نظم کو قبول کر لیتے ہیں۔ ان نکتہ چینی حضرات کے ذہن میں صاحب ذوق و فہم قاری کا جو تصور ہے وہ ان لوگوں کے تصور سے یقیناً مختلف ہوگا جو گلزار نسیم کی فطری چمپیدگیوں کے سامنے سیر ڈالنے پر مجبور ہیں۔ وہ لامحالہ یہ کہیں گے کہ صاحب ذوق قاری کی نظر میں گلزار نسیم مشکل اور شرح طلب ہے۔

اس حقیقت کو ایک اور طرح سے دیکھیے۔ انجمن چالب کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ باذوق لوگوں کی نظر میں ان کی بیش تر شاعری مہمل یا ناقابل قبول ہے۔ بیش تر میں نے اس لیے کہا کہ یہی باذوق حضرات ان کی نظم ”دھند“ کو قبول کر لیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ اردو کی اچھی نظموں میں سے ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ”دھند“ کے اسلوب میں اتنی اجنبیت نہیں ہے جتنی (مثلاً) ”تدبیم غجر“ میں ہے۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بہت سے لوگوں کی نظر میں (اور ان بہت سے لوگوں میں نقاد بھی شامل ہیں) ”دھند“ بھی ایک ناقابل فہم نظم ہے۔ اب ہمارا فرضی ”باذوق قاری“ کیا کہہ سکتا ہے؟ کچھ ”باذوق قاری“ اپنی ہی شکل کی دوسری سورتی بنا لیتے ہیں جو ”دھند“ کو ناقابل فہم کہتی ہے۔ دوسرے باذوق قاری ان سب کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ”دھند“ کی شرح نہیں طلب کرتے لیکن ”تدبیم غجر“ کو لعنت ملاست کرتے ہیں۔ بات بالکل صاف ہے۔ ہر ”باذوق قاری“ اپنی رسائی یا ہارسائی کی روشنی

میں ذوق اور شعر فنی کی حد بندی کرتا ہے۔ جب میں نے ”نئے نام“ کے لیے ”ترسیل کی ناکامی کا المیہ“ کے عنوان سے ایک مفصل دیباچہ لکھا جس میں جدید شعراء کے ابہام و اشکال کے مسئلہ سے بحث کی گئی تھی تو ایک بہت بڑھے لکھے اور باذوق قاری کے معیار کی روشنی میں شعر کو پرکھنے والے نقاد نے لکھا کہ یہ سارا دیباچہ بے کار ہی گیا کیوں کہ اس انتخاب میں صرف دو شاعر (مراد غالباً احمد ہمیش اور افتخار جانب سے تھی) ایسے ہیں جن کے یہاں ترسیل کی ناکامی کا المیہ دکھائی دیتا ہے۔ اس کے برخلاف سیپ کراچی میں تبصرہ کرتے ہوئے ایک دوسرے ”باذوق قاری“ کے معیار پرست نقاد نے اس مجموعہ میں شامل درجنوں شاعروں کے یہاں یہی المیہ دیکھا۔ تیسری طرف یونیورسٹیوں میں اردو پڑھانے والے کئی اساتذہ نے مجھ سے کہا (اور لکھا بھی) کہ ”نئے نام“ کی پیش تر نقائص فہم و افہام سے ماورا ہیں۔ یہ اساتذہ بھی ”باذوق قاری“ کے ڈھڑے سے سب کو ہانکتے رہتے ہیں۔ چوتھی طرف ایک اور پرفیسر ہیں جو حسن شہید کی نظموں کو نئی جدیدیت کی مثال سمجھتے ہیں اور ”نئے نام“ میں شامل پیش تر شاعروں سے گھبراتے ہیں۔

ان مسلسل مثالوں سے یہی ثابت ہوتا ہے باذوق اور شعر فہم قاری کا تصور ایک انفرادی تصور ہے اور اس کی اصل درحقیقت خود اس شخص کی ذات ہے جو اس تصور کے حوالے سے گفتگو کرتا ہے۔

اگر بغرض مہمل یہ تسلیم بھی کر لیا جائے کہ ایسا نہیں ہے، تو بھی باذوق قاری کا معنی تصور قائم کرنے میں ایک بڑی قہاحت یہ ہے کہ اس کی وجہ سے خود شاعر کا تصور مشتبه ہو جائے گا۔ مثلاً اگر باذوق قاری کے خیال کی روشنی میں کہا جائے کہ کوئی شاعر مہمل گو ہے یا بہت خراب ہے تو لامحالہ یہ سوال اٹھے گا کہ ایسا شاعر باذوق ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ جس شاعر کی شاعری باذوق قاری کے معیار سے فروتر ٹھہرتی ہے وہ کلیتہً نہیں، تو یقیناً اس حد تک جس حد تک اس کا کلام ذوق کے معیار سے فروتر ہے، بے ذوق یا بدذوق ٹھہرے گا۔ اب فرض کیجیے وہی شاعر آئندہ زمانے کے باذوق قاری کی نظر میں اچھا شاعر ٹھہرتا ہے۔ سوال یہ اٹھے گا کہ جو شاعر پہلے زمانہ میں بدذوق یا بے ذوق ثابت ہو چکا ہے، اب اچھا شاعر کیوں کر ہو سکتا ہے؟ لیکن اس سے زیادہ مشکل صورت حال یہ ہوگی کہ ممکن ہے جس شاعر کو چار باذوق قاری خراب شاعر یعنی بدذوق یا بے ذوق مانتے ہیں، ایک باذوق قاری اسے اچھا شاعر یعنی باذوق

و خوش ذوق بھی مانتا ہو، یہ بھی ممکن ہے کہ تنقیدی محاکمے کیے جائیں تو پتہ لگے کہ وہ شاعر واقعی بہت اچھا تھا۔ اس قسم کی مشکل بہ ظاہر تو محض خیالی معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی واقعیت اس وقت قائم ہو جاتی ہے جب ہم بازوق قاری کے تصور کو عینی تصور مان لیتے ہیں۔ اس طرح ہر شاعر کا وجود کسی فرضی بازوق قاری کا محتاج ہوتا ہے اور تجربہ دی سطح پر شعر کے حسن یا شاعرانہ ہیئت کے وجود کا کوئی معیار نہیں رہ جاتا۔ تنقیدی نظریہ تو یہ بتاتا ہے کہ ممکن ہے کہ شاعر کو سارے ہی بازوق قاری خراب کہتے ہوں لیکن وہ اچھا ہو، یا کسی شعر کو سارے ہی بازوق قاری اچھا کہتے ہوں لیکن وہ خراب ہو۔ ایک ایسی انتہائی صورت حال بھی ممکن ہے کہ کسی شعر کا پڑھنے والا کوئی نہ ہو لیکن پھر بھی وہ اچھا شعر ہو اور اگر شعر کو ایک تصوراتی ہیئت Concepts کی شکل میں سمجھا جائے تو یہ بھی ممکن ہے بلکہ ضروری ہے کہ شعر اپنی خوبی کے لیے کسی قاری کا محتاج نہ ہو، بلکہ فی نفسہ خوب صورت ہو۔ شعر کی خوب صورتی کو پہچاننے، پرکھنے اور بیان کرنے کے لیے کچھ اصول تو متصور ہو سکتے ہیں لیکن میں کسی ایسی صورت حال کا تصور نہیں کر سکتا جس میں شعراء کا حسن اپنے وجود کے لیے بازوق قاری کا محتاج ہو۔

ذوق کی اعتباریت اس وقت اور بھی مشتبہ ہو جاتی ہے جب ہم کسی بھی شاعر کا کلام پڑھتے وقت اچھے برے اشعار کی ایک خود کار تفریق کرتے چلتے ہیں۔ اگر کوئی شاعر اچھا ہے تو بازوق قاری کے نظریے کی رو سے اس سے خراب شعر سرزد ہو ہی نہیں سکتا۔ کیوں کہ اچھا شاعر بازوق بھی ہوگا اور جب وہ بازوق قرار پایا تو خراب شعر سرزد ہونے کے معنی ہیں کہ وہ درجہ ذوق سے کر گیا۔ درجہ ذوق سے گر جانے کے معنی ہوئے کہ ذوق قائم و دائم شے نہیں ہے بلکہ کام یاب و ناکام ہوتی رہتی ہے۔ اور اگر ذوق کام یاب و ناکام ہوتا رہتا ہے تو پھر اس کی اعتباریت کہاں رہی؟ بازوق قاری کا نظریہ قائم کرنے والے حضرات کے دلائل و خیالات تو یہ ظاہر کرتے ہیں کہ بازوق قاری کی قوت فیصلہ غلطی کر ہی نہیں سکتی۔ اگر ایسا ہے تو ان کے معیار سے اچھا شاعر (جو لامحالہ بازوق ٹھہرے گا) کبھی خراب شعر نہیں کہہ سکتا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اچھے سے اچھے شاعروں نے لہجہ اور لہجہ شعر بھی کہے ہیں۔ تو پھر یہی کہنا پڑتا ہے کہ ایسے ذوق کا تصور محال ہے جو غلطی نہ کرے۔ لہذا یہ بھی کہنا پڑے گا عینی حیثیت سے بازوق قاری کا بھی وجود ممکن نہیں ہے۔

بازوق قاری کی عینی حیثیت کے ساتھ ایک جھگڑا اور بھی ہے۔ زمانے کے ساتھ ذوق

بدلتا رہتا ہے، یہ بات ہم سب جانتے ہیں۔ زمانہ کے ساتھ بدلتے جانا یا اس کے جھٹکے اختیار میں کچھ کی پیشی ہونا اگرچہ ذوق کی مستقبل اعتباریت کے خلاف ایک مضبوط دلیل ہے۔ لیکن یہ اتنی اہم نہیں ہے جتنی یہ دلیل کہ ذوق میں تبدیلیاں غیر شاعرانہ یا غیر تنقیدی تصورات کی مرہون منت ہوتی ہیں۔ بہت سے موضوعات یا جذباتی کیفیات جو آج بھوڑے یا بد مذاق سے معلوم ہوتے ہیں یا بہت سے اسالیب اظہار جو آج سنجیدہ شاعری میں تصور بھی نہیں ہو سکتے، ایک زمانہ ہوا بہت مقبول تھے۔ حالی بہت بڑے نقاد سہی لیکن انھوں نے بھی کتنی چٹی، قاصد، بلبل، رشک، معشوق کی ظلم کوٹی، عاشق کی ایذا پسندی وغیرہ کو شاعری سے باہر کرنے کے لیے کوئی ادبی یا شاعرانہ دلیل نہیں رکھی تھی، یعنی انھوں نے یہ نہیں کہا تھا کہ ان مضامین یا ان ان اسالیب میں شعری نقطہ نظر سے فلاں فلاں برائیاں ہیں۔ اردو کے شاعروں نے کچھ تو حالی کے اثر سے، کچھ انگریزی تعلیم کی روشنی میں، کچھ ترقی پسند نظریات کے زیر سایہ اور اس طرح کے بہت سے غیر محسوس دباؤوں Pressures میں آکر بعض مضامین کو بھوڑا اور بد مزاق پر مبنی کہہ دیا اور بعض کو رہنے دیا۔ مثلاً آپ یہ غور کریں کہ مندرجہ ذیل مضامین میں کیا خرابی ہے: معشوق کی ظلم کوٹی، عاشق کی ایذا پسندی، عاشق کا ضعف، معشوق بحیثیت قاتل، معشوق بحیثیت کم سن لوطہ (یا لوطہ یا)، معشوق بحیثیت شاہد بازاری، دربان کی بے اعتنائی، رقیب کی چال بازی اور عاشق دشمنی وغیرہ۔ ان مضامین میں بھی وہی فضا ہے جو مندرجہ ذیل مضامین میں ہے: کارواں، منزل، مسافر، عاشق بحیثیت بلبل، معشوق بحیثیت پھول، نامہ بر اور عاشق کے رشتے، معشوق بحیثیت رجزن، دنیاوی دوست بحیثیت رجزن، عاشق یا انسان بحیثیت طائر، رئیس طوفان، ساحل، بکلی، معشوق بحیثیت بہار، دنیا بحیثیت فزاں۔ دونوں طرح کے مضامین میں طرح طرح کی نازک خیالیاں ممکن ہیں، دونوں طرح کے مضامین سے نہ صرف اردو شاعری بھری ہوئی ہے بلکہ دونوں ہی طرح کے مضامین اردو شاعری کے بہترین سرمائے میں پروئے ہوئے ہیں۔ دونوں فہرستوں میں درج کردہ مضامین میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے غالب یا درد یا سودا یا میر نے متعدد بار نہ بانڈھا ہو لیکن اندھے ذوق کی جادوگری دیکھیے کہ پہلی صف کے مضامین تو آج بد مزاق کا نمونہ ٹھہرتے ہیں اور دوسری صف کے مضامین کو زیادہ تر لوگ آج بھی اپنی شاعری میں آزادی سے استعمال کر لیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ غالب اور میر اور درد اور سودا تو کیا، پچھلے زمانے کے درجہ دوم و سوم

کے بھی شعرا کے یہاں جب یہ مضامین نظر آتے ہیں تو ہم ناک بھوں نہیں چڑھاتے، ماحول نہیں پڑھتے، بلکہ جو شعر ہمیں اچھے معلوم ہوتے ہیں۔ ہم انھیں لطف لے کر پڑھتے، چڑھاتے اور دوسروں کو سناتے ہیں۔ اگر باذوق قاری یا باذوق شاعر اپنے معیار اور فیصلوں میں تنقیدی آگاہی سے کام لیتا ہوتا تو یہ بات ہرگز نہ ہوتی۔ اگر ہم ذوق کو معتبر سمجھتے ہیں تو پھر یہ ماننا پڑے گا کہ میر و غالب وغیرہ کے وہ اشعار جن میں رنگ یا ضعف کے مضامین ہیں اور جو ہمیں اچھے بھی لگتے ہیں، کسی ایسے دمرے میں آتے ہیں جن پر ذوق کے فیصلوں کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ اول تو یہ نتیجہ ہی سرے سے مہمل ہے لیکن اگر اسے درست مان لیا جائے تو یہ کہنا پڑے گا کہ ایسا ذوق انتہائی نامستحرب ہے جو مختلف قسم کے اشعار کے ایک بڑے گروہ کو اپنی گرفت سے آزاد کر دیتا ہے یا پھر یہ کہ آج جس صاحب ذوق قاری کے حوالے سے آپ جدید شاعری کو سب رستم کا نشانہ بنا رہے ہیں وہ چونکہ پرانے اشعار کے ایک بڑے گروہ کے بارے میں غلط ہے، لہذا نئے اشعار کے بھی ایک بڑے گروہ کے بارے میں غلط ہو سکتا ہے۔ دونوں میں بنیادی بات یہی رہتی ہے کہ صاحب ذوق قاری ایک فرضی یا غیر قطعی اور غیر تنقیدی تصور ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ قدیم سرمائے کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں فرقہ اول کے مضامین استعمال ہوئے ہیں اور وہ اشعار نہایت لچر ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فرقہ اول کے مضامین کو ناپسند یا مسترد کر کے ذوق نے غلطی نہیں کی ہے۔ جو لب میں کہا جا سکتا ہے کہ قدیم سرمائے میں بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن میں فرقہ دوم کے مضامین استعمال ہوئے ہیں اور وہ اشعار بھی نہایت لچر ہیں۔ تو پھر ثابت کیا ہوتا ہے؟ ثابت تو دراصل یہ ہوتا ہے کہ شعر کی خوبی یا خرابی اس کے مضمون پر نہیں بلکہ بعض اور ہی چیزوں پر منحصر ہوتی ہے اور ذوق نے جن مضامین کو برادری باہر کیا ہے انھیں غلطی و لائل کی روشنی میں خراب نہیں ثابت کیا جا سکتا۔ مثلاً معشوق کی ظلم کوئی، اسی کی کوار، بندوق، فحجر، دشمن، دیائے خوں، عاشق کی سخت جانی وغیرہ کو آپ اس لیے مطعون کرنے لگے کہ ان مضامین سے عشق یا معشوق کی توہین کا پہلو نکلتا ہے۔ ان مضامین میں وہ متانت، بنیدگی، سادگی اور اصلیت نہیں ہے جس کا ہم شاعری سے تقاضا کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سادگی، بنیدگی، یا اصلیت وغیرہ تقاضے شاعرانہ یا تنقیدی تقاضے نہیں ہیں۔ یہ ایسی اصطلاحیں نہیں ہیں جن کا شاعری یا شعروں پر اطلاق ہو

سکے۔ مثلاً غالب کا شعر۔

بہار حیرت نظارہ سخت جانی ہے دٹائے پائے اجل خون کشنگاں تجھ سے

اگرچہ معشوق کی خوں ریزی، عاشق کی سخت جانی وغیرہ کے بارے میں ہے لیکن یہ نہ غیر منجیدہ ہے اور نہ منجیدہ، محض شعر ہے۔ اس کو پڑھ کر نہ ایسی آتی ہے نہ رونا آتا ہے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ جب مشتق یا عاشق یا معشوق کی توہین کے مضامین پر مبنی سیکڑوں قدیم اشعار کو آپ قبول کر سکتے ہیں تو آج کیا خرابی پیدا ہو گئی ہے سوائے اس کے کہ آپ کے سماجی معیار بدل گئے ہیں اس لیے آپ نے ان مضامین کو مسترد کر دیا ہے۔ درندہ لدنی معیار سے ان مضامین میں اب بھی وہی خویاں یا خرابیاں ہیں جو پہلے تھیں۔ یہ درست ہے کہ قدیم صاحب ذوق لوگوں (مثلاً غالب یا میر) کو ہم جس قسم کے اشعار پسند کرتے دیکھتے ہیں ان میں سے اکثر کو ہم (یعنی غلام) ناپسند یا پسندیدہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس کی دچمچیں تنقیدی ہوں گی۔ نہ یہ کہ چونکہ رشک کے مضامین کو اب صاحب ذوق لوگوں نے ترک کر دیا ہے لہذا ہم بھی ان اشعار کو ناپسندیدہ کہنے پر مجبور ہیں جن میں رشک کا مضمون برتا گیا ہے۔ صاحب ذوق قاری محض ایک انسانوی یا ذاتی حقیقت ہے۔ اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ یہ ثابت کرنے کے لیے اب زیادہ بحث کی ضرورت شاید نہیں رہ گئی لیکن ایک آدھ باتیں اور بھی اس سلسلہ میں غور طلب ہیں۔

میں یہ نہ کہوں گا کہ صاحب ذوق چاہے کتنا ہی سلیم الطبع کیوں نہ ہو، مرور ایام کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ زمانے کا فیشن بدلے یا نہ بدلے لیکن کوئی بھی شخص اسی ایک جگہ نہیں دکا رہ سکتا جہاں وہ پہلے تھا۔ نو عمری میں پسند کچھ اور ہوتی ہے، نوجوانی میں کچھ اور۔ اس طرح روز بہ روز حاصل ہونے والے تجربے، علم اور فکری صلاحیتوں کے ارتقا یا زوال کے ساتھ ساتھ ذوق بھی بدلتا رہتا ہے۔ ہم میں سے کم ایسے ہوں گے جنہوں نے آخر شیرانی یا مجاز کی نظموں پر اپنی نو عمری کے دنوں میں سر نہ دھتا ہو اور آج وہ ان نظموں کی حمین کرتے شرماتے نہ ہوں۔ اگر وقت کے ساتھ ساتھ ذہنی رسپانس بدلتا رہتا ہے تو پھر ذوق سلیم کی وقت کیا رہ جاتی ہے؟ کچھ بھی نہیں سوائے اس کے کہ کسی بھی مقررہ وقت یا زمانے میں جو ذوق اور پسند میری ہے میں اسی کو اپنے مفروضہ صاحب ذوق قاری کے سر تھوپ دیتا ہوں۔ لیکن جو دلیل

میں پیش کرنا چاہتا ہوں وہ یہ نہیں ہے۔ ممکن ہے آپ کہہ دیں کہ اغلب نہ سہی ممکن تو ہے کہ صاحب ذوق قاری کا ذوق ایک غیر تغیر پذیر حقیقت ہو، ممکن ہے آپ کہہ دیں کہ اغلب نہ سہی ممکن تو ہے کہ یعنی ذوق سلیم کا مالک، زمانے کے تغیرات علم و مطالعہ و تجربہ میں اضافے اور عمر گزرنے کے باوجود نہ بدلے۔ تبذا میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ذوق یا مذاق سلیم کو معیار بنا کر آپ اچھے برے کی تیز کر ہی نہیں سکتے۔ یعنی نظری Theoretical سطح پر یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ آپ کسی بھی شخص یا اشخاص کے کسی بھی گروہ کے مذاق سلیم کو اپنا حوالہ بنا کر شعری حسن و رنج کے معیار مقرر کر سکیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ذوق یا مذاق عام یا فیشن یا رسم و رواج چاہے کتنے ہی بدل جائیں، یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ وقتی ضرورتوں کے پیش نظر کچھ لوگ، بہت سے لوگ یا سب لوگ شعری حسن کے معیاروں میں بھی کچھ رد و بدل کرنے کی سعی کر وائیں، لیکن تجریدی Abstract اور نظری سطح پر شعری حسن کے معیار اگر بالکل نہیں تو تقریباً غیر تغیر پذیر ہوتے ہیں۔ یعنی غیر تغیر پذیر کی جس قدر کا تاج آپ مذاق سلیم یا ذوق کے سر پر رکھ رہے تھے دراصل شعری حسن کے نظری معیاروں کے سر پہلے ہی رکھا ہوا ہے۔ مثلاً ان اشعار پر غور کیجیے:

اپنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو ہم سامنے ہوں اور تمہاری رفل چلے (آتش)
عاشق کو جب دکھائی فرنگی پہرے توپ پایا نہ کچھ وہ کہنے کہ بس فیر ہوگئی (بہادر شاہ ظفر)

ظاہر ہے کہ مشاعرے یا کسی بھی سنجیدہ مغل میں یہ اشعار سناتے وقت آتش یا ظفر کو شرم تو نہ آئی ہوگی۔ ممکن ہے لوگ خوش دلی سے ہنس پڑے ہوں لیکن تسنیر یا غصے کا کوئی مقام نہیں تھا۔ یہ بھی درست ہے کہ آتش اور ظفر کے ہم عصر اگر ان دو صاحبان کو قائل ذکر شاعر سمجھتے ہوں گے تو ان یا ان جیسے دوسرے اشعار کے بل بوتے پر تو نہ سمجھتے ہوں گے۔ پھر بھی صاحب ذوق شاعروں اور سننے والوں نے ان اشعار کو قبول تو کیا ہی۔ ورنہ یہ ان کے دوجان میں کیوں ہوتے؟ لسانی اصول کا سہارا لیجیے تو آپ کہہ سکتے ہیں کہ صاحب یہ اشعار تو زبان کا انتہائی ترقی پسندانہ استعمال کر رہے ہیں، کیوں کہ انگریزی کے الفاظ Rifle اور Fire کو جو کچھ ہی دن پہلے ان صاحبان کے ماحول میں داخل ہوئے ہوں گے۔ ان اشعار میں براہِ جان ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود دونوں شعرا انتہائی پست اور لچر ہیں۔ ان کی ہستی کی وجہ

جاننے کے لیے ہم عصر صاحبانِ ذوق کی وہابی دینا فضول ہوگا۔ وجہ ظاہر ہے۔ صاحبِ ذوق قاری (اگر ایسا کوئی چیز ہے) شعر کی خوبی یا خرابی نہیں متعین کرتا۔

پچھلے کئی صدیوں کی بحث میں باہم اور پڑھے لکھے قاری کا ذکر میں نے نہیں کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ذوق اور فہم کا جو فرق میں نے شروع میں بیان کیا تھا اب اسے نظر انداز کر گیا ہوں۔ میں نے مضمون کے شروع میں کہا تھا کہ کسی ایسے قاری کا وجود نہیں ہے جس کی شعری فہم پر ہم سب کو ہمیشہ اعتماد ہو۔ بعد میں، میں نے یہ بھی کہا تھا کہ جس طرح کسی فن پارے کا ہو یہ ہو ممالش صرف وہی فن پارہ ہو سکتا ہے اسی طرح کسی فن پارے کا مثالی قاری صرف شاعر ہی ہو سکتا ہے۔ اس کی تھوڑی بہت تفصیل میں نے بیان کی تھی۔ اب کبھی باتیں اور کہوں گا۔ سب سے پہلے تو یہ سوچنا ہے کہ پڑھے لکھے قاری سے کیا مراد ہے؟ جیسا کہ میں نے باذوق اور صاحبِ فہم قاری کے خصائص بتاتے وقت کہا تھا، پڑھا کھٹا ہونا باذوق اور صاحبِ فہم قاری کے درمیان قدر مشترک ہے اس لیے یہ شرط بقیہ شرائط کے مقابلہ میں کچھ زیادہ اہم ہے۔

ظاہر ہے کہ ہم کالج یا یونیورسٹی کی ڈگری کو پڑھا کھٹا ہونے کا معیار نہیں قرار دے سکتے۔ اس کی دو وجہیں ہیں، اول تو یہ کہ کالج یا یونیورسٹی کی ڈگری بہت کم لوگوں کے پاس ہے اور شعر پڑھنے والے بہت زیادہ ہیں، یہ بھی ممکن ہے ڈگری یافتہ شخص کو شعر کے مطالعہ سے کوئی دل چسپی نہ ہو لیکن غیر ڈگری یافتہ کو ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ڈگری یافتہ شخص ڈگری کے باوجود کورا ہو اور غیر ڈگری یافتہ شخص ادب کے بارے میں بہت جانتا ہو۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اگر ڈگری کو پڑھا کھٹا یعنی صاحبِ فہم ہونے کا معیار ٹھہرایا جائے گا تو یہ بھی سوال اٹھے گا کہ کون سی ڈگری؟ بی۔ اے۔ ایم۔ اے، پی ایچ۔ ڈی، ڈی۔ لیٹ، ڈبل ایم۔ اے، ڈبل پی۔ ایچ۔ ڈی وغیرہ سینکڑوں ڈگریاں ہیں۔ ممکن ہے کوئی شخص کسی ڈگری کو کم سمجھے، کسی کو ناقابلِ اعتنا سمجھے، پھر یہ بھی سوال اٹھ سکتا ہے کہ ڈویشن کون سا ہو۔ فرسٹ، سیکنڈ، تھرڈ۔ اگر ڈویشن طے بھی کر لیا تو لا محالہ زیادہ نمبر والا زیادہ پڑھا کھٹا شخص ٹھہرے گا۔ تب دوسرا شخص کہہ سکتا ہے کہ صاحبِ فلاں کی ڈگری تو فلاں یونیورسٹی کی عطا کردہ ہے۔ وہ یونیورسٹی نہایت معمولی ہے وغیرہ۔ اس طرح ڈگری کے معیار پر پڑھا کھٹا ہونے کا قضیہ نہیں طے ہو سکتا۔

اچھا اگر ڈگری کی بنیاد پر پڑھے نکلے شخص کی حد بندی نہیں ہو سکتی تو مطالعہ کی بنیاد پر تو ہو سکتی ہوگی؟ پرانے عرب عالموں کا خیال تھا کہ جس شخص کو اساتذہ کے دس ہزار شعر یاد نہ ہوں وہ خود شاعر ہونے کا اہل نہیں ہے۔ تو کیا حافظے کی قوت کو فہم کا معیار ٹھہرایا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں اور اگر ٹھہرا بھی دیں تو کس بورڈ کا فیصلہ اس سلسلہ میں قابل قبول ہوگا؟ وہ لوگ جو پڑھے لوگوں کے حوالے سے کسی شاعر کو لعن طعن کرتے ہیں کیا کسی ایسے بورڈ کے ممبر ہیں جس نے دس دس ہزار شعر زبانی سن کر کچھ لوگوں کو پڑھا لکھا ہونے کا خطاب عطا کیا ہے؟ اور کیا یہ ضروری ہے کہ جس شخص کو دس یا پانچ ہزار شعر یاد ہوں اس کا مطالعہ بھی نہایت صحیح اور معتبر ہو؟ ممکن ہے اس نے دیوان غالب سے وہی شعر یاد کیے ہوں جو سب سے لغو ہیں۔ آپ کہیں گے حافظہ اور مطالعہ ہم معنی نہیں کہے جاسکتے۔ اس لیے آئیے مطالعہ کی تعریف دوبارہ متعین کریں۔

فرض کیجیے ہم قاریوں کو تین گروہوں میں بانٹ دیں۔

(1) واجبی پڑھے نکلے (2) اوسط پڑھے نکلے (3) پڑھے نکلے۔ آپ کہیں گے، ظاہر ہے کہ ایسے لوگ تو ہوئے ہی ہوں گے جو ان میں سے کسی گروہ میں فٹ ہو سکیں۔ لیکن وہ کس طرح کے لوگ ہوتے ہوں گے؟ فرض کیجیے ہم نے کہا وہ شخص واجبی پڑھا لکھا ہے جس نے اسماعیل میرٹھی، حامد اللہ انصر، درگا سہائے سرور اور شاکر میرٹھی سے زیادہ کچھ نہیں پڑھا۔ تو کیا واقعی ایسے شخص کا وجود عملاً ممکن ہے جس نے دارغ، امیر بینائی، نظیر، مصحفی، انشا وغیرہ کا کوئی شعر نہ پڑھا ہو؟ اور کیا وہ شخص بھی واجبی پڑھا لکھا کہلائے گا جس نے اسماعیل میرٹھی اور درگا سہائے سرور کا سارا کلام بہ غور پڑھا ہو؟ اسی طرح اوسط پڑھے نکلے سے ہم کیا مراد لیں گے؟ شاید یہ کہ وہ غالب اور موسن کے پیچیدہ اشعار، ذوق اور مودا کے قصائد نہ سمجھ سکتا ہوگا، لیکن ان کے بقیہ اشعار اس نے پڑھے ہوں گے اور سمجھے بھی ہوں گے؟ پھر اس شخص کو کیا کہیں گے جس نے منیر شکوہ آبادی، ضامن علی جلال، مظفر علی امیر، رابع عظیم آبادی، قائم چاند پوری وغیرہ کو خوب پڑھا ہو۔ لیکن اقبال، جوش، فیض وغیرہ کو نہ پڑھا ہو؟ کیا وہ شخص جس نے سدس حالی تو نہیں پڑھی ہے لیکن میر انیس کے مرثیے پڑھے ہیں، جس نے نظیر اکبر آبادی کو پڑھا ہے لیکن موسن کو نہیں پڑھا ہے، جگر سے واقف ہے لیکن غالی کو نہیں جانتا، اوسط پڑھا نکلے کہلائے گا، ظاہر ہے کہ نہیں؟ اسی طرح پڑھا لکھا شخص کون ہوگا؟ جس نے اقبال،

غالب، سودا، میر، انیس، فیض، درد وغیرہ سب کو خوب پڑھا ہو؟ لیکن اگر اس نے یگانہ کو نہ پڑھا ہو؟ فراق کو نہ پڑھا ہو؟ دیا شکرتیم کو نہ پڑھا ہو؟ آپ کہیں کے یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ کسی شخص نے اقبال، غالب، درد، سودا، میر، انیس کو پڑھا ہو لیکن آخر الذکر شعراء کو نہ پڑھا ہو۔ تو بات پھر امکان پر آگئی۔ یعنی آپ نے بعض چیزوں کو ممکن یقین کر لیا اور بعض کو ناممکن گردانا، لیکن فیصلہ کیا ہوا؟

پڑھے لکھے آدمی کا جو معیار آپ مقرر کر رہے ہیں یا تو وہ اتنا بلند اور وسیع ہے کہ اس پر کوئی چورا نہیں اتر سکتا (شاید ایک دو پروفیسر صاحبان اتریں تو اتریں) یا پھر اتنا غیر قطعی کہ اس کی حد بندی ہی نہیں ہو سکتی۔ کیا آپ کسی ایسے شخص کا تصور کر سکتے ہیں جو جگر پر ناک بھوں چڑھاتا ہے۔ یگانہ سے واقف نہ ہو، غالب کے صرف ایک ہی دو شعر اسے یاد ہوں، اسماعیل میرٹھی اور شاکر میرٹھی کا ماہر ہو، مشاعرے کے شاعروں کو جانتا ہو لیکن سب کو پسند نہ کرتا ہو۔ ایسا شخص یقیناً ایک طرح کا واجبی پڑھا لکھا شخص ہوگا لیکن اس کا وجود ہوا میں ہو تو ہر زمین پر نہیں رہ سکتا۔

میرا مطلب یہ ہے کہ پڑھا لکھا ہونے کا معیار مقرر کرنے میں دو باتیں ہیں۔ اول تو یہ کہ اس معیار پر لوگوں کو کتنے اور پرکھنے کے وسائل ہمارے پاس نہیں ہیں۔ اگر ہم مطالعہ کی مفصل ترین فہرست بنا بھی دیں تو اس فہرست کی روشنی میں لوگوں کو جانچ نہیں سکتے۔ لہذا ہمارا معیار فرضی اور تصوراتی ہی رہے گا۔ دوسری اور اتنی ہی بڑی قیادت یہ ہے کہ ایسا معیار وضع کرنا ممکن ہی نہیں ہے جس کی رو سے ہم کسی شخص کو پڑھا لکھا یا جاہل کہہ سکیں۔ تو جب پڑھا لکھا ہونے کا معیار وضع ہی نہیں ہو سکتا یا اگر وضع بھی ہو سکتا ہے تو اس کا اطلاق اور اس کی روشنی میں لوگوں کا امتحان نہیں ہو سکتا۔ تو پھر اس دھڑی کا کیا مطلب ہے کہ پڑھے لکھے لوگوں کی فہرست میں فلاں قسم کی شاعری ناقابل قبول، ناقابل فہم یا غیر مستحسن ہے؟ لوگوں کو اکثر یہ کہتے ہوئے سنا گیا ہے کہ صاحب شاعری کم سے کم ایسی ہو کہ پڑھے لکھے لوگ اسے سمجھ سکیں۔ کیا معصیت ہے کہ پڑھے لکھے لوگ، صاحب فہم لوگ، بھی ایسی شاعری کے سامنے ہر ذال دیتے ہیں؟ اگر پڑھا لکھا قاری بھی اتنا ہی بڑھا افسانہ ہے جتنا صاحب ذوق قاری، تو پھر ان باتوں کی اصل کیا ہے؟

ظاہر ہے کہ ان کی بھی اصل وہی ہے جو صاحب ذوق قاری کی ہے۔ یعنی جس طرح

ہم لوگ اپنے ذوق کی روشنی میں صاحب ذوق قاری کا افسانہ گھڑتے ہیں اسی طرح اپنے مطالعے اور فہم کی روشنی میں پڑھے لکھے اور صاحب فہم قاری کا مفروضہ دریافت کرتے ہیں۔ جو نظمیں ہماری سمجھ میں نہیں آتیں ہم ان کے بارے میں کہہ دیتے ہیں کہ پڑھے لکھے اور صاحب فہم لوگ بھی انہیں سمجھ نہیں پاتے۔ اسی وجہ سے ہمارے محولہ بالا فواد کو صرف اشعار جالب اور احمہ ہمیش کے بارے میں صاحب فہم اور پڑھے لکھے قاری کے حوالہ سے کہنا پڑا کہ یہ نظمیں صاحب فہم قاری کی دست رس سے باہر ہیں۔ اسی مفروضہ کو دوسری طرح ہوں بیان کیا جاتا ہے کہ صاحب جب ہم میرد غالب، انیس و اقبال کو سمجھ لینے ہیں تو کیا وجہ ہے کہ فلاں صاحب کی نظمیں نہیں سمجھ سکتے؟ اس استفہام کی ایک شکل یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ دارجی پڑھا لکھا شخص جس نے صرف حامد اللہ انسر کا کلام پڑھا ہو، یہ پوچھئے کہ صاحب جب میں حامد اللہ انسر کو پوری طرح سمجھ لیتا ہوں تو فلاں مثلاً دارغ کا کلام میری سمجھ میں کیوں نہیں آتا؟ دونوں صورتوں میں غلط فہمی ایک ہی طرح کی ہے۔ جس چیز (یعنی فہم شعر) کو ہم نے ایک شاعر کے تعلق سے مشق و مزاوت کے ذریعہ حاصل کیا ہے ہم دوسرے شاعر کے تعلق سے خود بہ خود نہیں حاصل کر سکتے۔ انسر میر تقی کے کلام پر ہم نے تھوڑی بہت مشق کی تو ہمیں اس کی فہم حاصل ہوئی۔ دارغ ہو یا عادل منصور، ان کے کلام کے ساتھ بھی اسی طرح مشق کرنی پڑے گی تو ان کی فہم بھی حاصل ہوگی۔ دوسری صورت میں ہم ہمیشہ اپنے معیار کو غیر شعوری طور پر سامنے رکھ کر ایک فرضی تصور کے حوالے سے کسی مخصوص شاعر یا مخصوص طرح کی شاعری کو مطعون کرتے رہیں گے۔

شعر کی سمجھ کا معاملہ دراصل اتنا سادہ نہیں جتنا یہ ظاہر دکھائی دیتا ہے۔ سب سے پہلا مرحلہ تو وہی ہے جس کی طرف میں شروع میں اشارہ کر چکا ہوں۔ یعنی یہ کہ ہم اکثر اپنے ذوق یا پسند کی بنا پر کسی نظم یا شعر سے لطف اندوز ہوتے ہیں، لیکن اس کے مقابل ہم پر پوری طرح واضح نہیں ہوئے ہوتے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مقابل پوری طرح سمجھی واضح نہ ہوں۔ پوری طرح تو بڑی بات ہے، یہ بھی ممکن ہے کہ کسی نظم یا شعر کے مقابل اطمینان بخش طریقے سے بھی ہم پر واضح نہ ہوں لیکن پھر بھی نظم یا شعر کی مجموعی کیفیت ہمارے لیے معنی خیز ہو۔ میں ان بحثوں میں اس وقت نہ جاؤں گا بلکہ سادہ سی بات کہوں گا کہ شعر فہمی کے دو پہلو ممکن ہیں:

(۱) اولاً یہ کہ ہم نظم یا شعر کے اندر پنہاں و پیدا تمام مطالب سمجھ لیں۔
 (۲) ثانیاً یہ کہ ہم نظم یا شعر کے ذریعہ ان تمام کیفیات اور معانی اور تجربات سے آگاہ ہو جائیں جو اس کی تخلیق کے وقت شاعر کے ذہن میں تھے یا جن کو شاعر نے بہ خیال خود نظم یا شعر میں رکھا ہے۔

پہلی شکل تو بالکل ظاہر ہے کہ ناممکن ہے۔ اس کی کئی وجہیں ہیں۔ سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ کسی بھی شخص کا ذہن ان ممکنہ مطالب کا احاطہ نہیں کر سکتا جو کسی شعر یا نظم میں بند ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ مختلف اشعار کی مختلف شرحیں وقتاً فوقتاً ہوتی رہی ہیں اور آئندہ ہوتی رہیں گی۔ بعد میں آنے والے شارح کا مطالعہ اور حتیٰ رجحان پہنچنے اور ادوار کا مجموعہ، تجربہ اور علم، خود اس شاعر کے کلام پر مختلف تنقیدیں، یہ سب مل کر اس شاعر کے کلام پر نئی روشنی ڈالتے رہتے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ہر شخص ہر شعر کو مختلف زمانوں اور صورت حال میں مختلف طرح دیکھتا ہے۔ شعر کے لفظی معنی نہ بدلیں لیکن پڑھنے والے کی صورت حال کے اعتبار سے اس کی معنویت یعنی Signification بدلتی جاتی ہے۔ یہ صورت اس وقت بھی موجود رہتی ہے جب شعر کے الفاظ خاصی حد تک واضح ہوں۔ (خاصی حد تک میں نے اس لیے کہا کہ شعر کا الفاظ مکمل طور پر واضح ہو ہی نہیں سکتے۔) مثلاً یہ نہایت سادہ شعر دیکھئے۔

آج میں نے ان کے گھر بھیجا کئی بار آدمی جب ستا تو یہ ستا بیٹھے ہیں دو چار آدمی (اکبر اللہ آبادی)
 لفظی معنی کے بارے میں کسی قسم کا شبہ شاید کبھی نہیں ہو سکتا لیکن اس کی معنویت کے چند پہلو حسب ذیل ہیں:

(۱) یہ شعر اردو شاعری کے روایتی مستشرق کے بارے میں ہے جس کے سیکڑوں چاہنے والے ہیں۔ شاعر بھی ان میں سے ایک ہے لیکن اس کو باریابی حاصل نہیں ہے۔
 (۲) یہ شعر ہمارے آپ کے زمانے کے افسر کے بارے میں ہے جس کو صاحب غرض ہر وقت گھبرے رہتے ہیں۔

(۳) یہ شعر کسی بھی صاحب ثروت آدمی کے بارے میں ہے۔

(۴) یہ شعر لیڈر یا منتر قسم کے کسی شخص کے بارے میں ہے۔

(۵) یہ شعر کسی دوست کے بارے میں طعنے کا گھبراہٹ ہے۔

(6) یہ شعر کسی ہم پیشہ کے جذبہٴ رقابت کا اظہار ہے۔ شکلم (مثلاً) ذاکنز ہے لیکن اس کی پریکٹس نہیں چلتی "ان" سے مراد کوئی برنس Rival ہے۔

(7) لفظ "آج" پر زور دیجئے تو یہ شعر صرف ایک مخصوص دن کی صورتِ حال کا نقشہ پیش کرتا ہے۔

مندرجہ بالا معنویتوں میں سے کوئی ایک یا ایک سے زیادہ مختلف لوگوں کے لیے مختلف صورتِ حال میں درست ثابت ہو سکتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ اور بھی معنویتیں ہوں جن پر میری نظر نہ گئی ہو۔ یہ حال تو اس شعر کا ہے جس کے لفظی معنی میں کسی قسم کے اختلاف یا تغیر کا امکان بہت ہی کم ہے اور جس میں شعر پن بہت کم درجے میں ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ آپ کہیں کہ فاروقی صاحب نے جان بوجھ کر ایسا شعر چھانا ہے جس میں ظاہری غیر پیچیدگی کے باوجود اسے طرح کے مطالبات نکل سکیں۔ لہذا ایک اور شعر لیجئے۔ اس کے بھی معنی میں اختلاف رائے کی گنجائش بہت کم ہے۔

سفر ہے شرطِ مسافرِ نواز بہتر ہے بزار بافجر سایہ دار روا میں ہے (آتش)

ٹھیک ہے، استدردوں کے بارے میں کوئی بحث نہ ہوگی۔ اگر وہ بھی ہو تو کئی معنی نکل سکتے ہیں، لیکن میں صرف Signification سے بحث کروں گا جو بہر حال معنی سے کم تر درجے کی چیز ہے۔

(1) یہ شعر ہی لوگوں یا ان لوگوں کے بارے میں کہا گیا ہے (یا ان کے رویے کی ترجمانی کرتا ہے) جو جیب میں چند روپے ڈال کر دنیا کی سیر کو نکل کھڑے ہوتے ہیں۔

(2) یہ شعر Adventure کی ترقیب دیتا ہے۔

(3) یہ شعر انسان کی بنیادی بھل مسابقت اور سہمان توازی کی تعریف کرتا ہے۔

(4) یہ شعر انسانوں کے حالات پر اعتماد کرنا سکھاتا ہے، یعنی یہ کہتا ہے کہ اجنبی راہوں میں سے مت گھبراؤ۔ لوگوں پر اعتماد رکھو۔

(5) یہ شعر ایک ایسے ملک کے بارے میں ہے جہاں کے بادشاہ (مثلاً) شیر شاہ نے لمبی لمبی سڑکوں پر دروہ درخت لگوا رکھے ہیں۔

(6) یہ شعر پیغامِ عمل دیتا ہے وغیرہ۔

ان مثالوں کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کوئی ایسی صورت ممکن نہیں ہے کہ ایک شخص ایک وقت میں کسی شعر کے سارے مطالب (یعنی معنی Meaning اور معنویت Signification) کو سمجھ لے۔ لیکن معاملہ یہیں تک نہیں رہتا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کسی چیز کے بارے میں ہمارا علم مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس مسئلہ کو رسل نے بڑی فوہلی سے واضح کیا ہے۔ اس نے تو یہاں تک کہا ہے کہ (مثلاً) غالب کے بارے میں پورا علم صرف غالب ہی کے لیے ممکن تھا۔ اس کو دو طرح سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اول تو یہ کہ کسی شے کا معنی Ideal علم دراصل وہ علم ہے جو اس شے کے بارے میں تمام لوگوں کے علم کا مجموعہ ہے۔ مثلاً میں اور آپ ایک سرخ گیند دیکھتے ہیں۔ اب اس کی دو شکلیں ہیں۔ یا تو ہم کو ایک سرخ احساس ہوتا ہے یا ہم سرفی کا احساس کرتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں ہمارا علم ہمارے ہی حواس کی فراہم کردہ اطلاع Sense Data پر منحصر ہے۔ ظاہر ہے کہ آپ کے Sense Data کا علم مجھ کو نہیں ہے اور میرے حواسی اطلاعات Sense Data کا علم آپ کو نہیں ہے۔ اس طرح سرخ گیند کی سرفی یا میرے سرخ احساس کے بارے میں میرا علم صرف میرے ہی Data تک محدود ہے۔ اگر اسی گیند کو لاکھوں آدمیوں نے دیکھا تو ان کے لاکھوں Sense Data ہوں گے۔ یہ اطلاعات ایک دوسرے سے مشابہ تو ہو سکتے ہیں لیکن بالکل ہو بہو ایک نہیں ہو سکتے، کیونکہ سب لوگ الگ الگ شخصیتوں، صلاحیتوں اور قوتوں کے مالک ہیں۔ اس طرح کسی شے یا کسی مقدمے Proposition کو پوری طرح جاننے کا مفہوم صرف یہ ہے کہ میں اس شے کو اپنے علم کی روشنی میں جانتا ہوں، اور ظاہر ہے کہ یہ علم چوں کہ صرف میرا ہے اس لیے محدود ہے "شجر سایہ دار" ایک شے ہے اور "ہزار ہا شجر سایہ دار" میں ہے" ایک مقدمہ Proposition۔ ان کا عمومی مفہوم ہم سب کے پاس ہے، لیکن ان کا مکمل مفہوم کسی کے پاس نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ "شجر سایہ دار" مفہوم رکھتا ہو لیکن کسی کے لیے حقیقی نہ ہو اور کسی کے لیے بالکل حقیقی ہو یا جزوی طور پر حقیقی ہو۔ دوسری طرف یہ مسئلہ ہے کہ مثلاً میں نے کہا: "غالب ایک اچھا شاعر ہے" اس مقدمہ میں اچھا اور شاعر کا تجزیہ فی الحال ملتوی کر کے لفظ غالب پر توجہ صرف کیجیے۔ سب سے پہلے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ کوئی شخص غالب نام کا ہے جس پر "اچھا شاعر" کی تعریف منطبق ہو سکتی ہے۔ ہم یہ بھی فرض کر لیتے ہیں کہ یہ تعریف صرف اور صرف اس غالب پر منطبق ہو رہی ہے جس کا پورا نام اسد اللہ خاں تھا، جو لمبی ماریوں میں رہتا تھا اور

جو 1869 میں فوت ہوا۔ لیکن اس کے بعد معاملہ مشکل ہو جاتا ہے جب میں نے کہا کہ ”غالب ایک اچھا شاعر ہے“ تو ممکن ہے میرے ذہن میں غالب کی وہ غزل رہی ہو جس کا مطلع ہے ”ظلمت کدہ میں میرے شب غم کا جوش ہے“ اور آپ نے جب میرے بیان کی تصدیق کی تو آپ کے خیال میں غالب کا وہ قصیدہ آیا ہو جس کا مطلع ہے ”وہر جز جلاؤ یکساں کی مشوق نہیں“۔ دونوں غالب ایک ہی ہیں لیکن آپ کے ذہن میں غالب کی جو تعریف ہے وہ میری تعریف سے مختلف ہے۔ یہ اختلاف اگر سیکڑوں آدمیوں پر پھیلا دیا جائے تو مسئلہ کی وسعت صاف نظر آنے لگتی ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ جب میں نے کہا کہ غالب ایک اچھا شاعر ہے، میرے ذہن میں غالب کا ہر قصیدہ، ہر غزل، ہر رباعی رہی ہو اور آپ نے جب تصدیق کی ہو تو آپ کا بھی یہی حال ہو۔ ہم لوگ ایک دوسرے کی بات اس لیے سمجھ لیتے ہیں کہ ہم لوگوں کے Sense Data ایک دوسرے کے مشابہ ہو سکتے ہیں، یا ہمیں علم رہتا ہے کہ ہر شے کے بارے میں ایک بالکل صحیح مقدمہ بھی موجود ہے جو پوری حقیقت کو محیط ہے اور ہمارے مقدمات اس صحیح مقدمہ کا ایک حصہ ہیں۔ رسل کہتا ہے ”مختلف قسم کے Descriptions (بیان + ردود) کے باوجود جو چیز ایک دوسرے کی بات سمجھنا ہمارے لیے ممکن بناتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ اصل شے کے بارے میں ایک سچا مقدمہ ہے اور ہم اپنے بیان + ردود کو کتنا ہی مختلف کیوں نہ کر دیں (بشرطیکہ وہ بیان + ردود درست ہو) جس مقدمے کا ہم ذکر کر رہے ہیں وہ ایک ہی ہے۔“

اس مویشگانی کا نتیجہ یہ نکلا کہ معنی حیثیت سے کسی چیز کا مکمل علم حاصل نہیں ہو سکتا۔ ہاں اگر آپ حواسی اطلاعات Sense Data کے بجائے وجدانی علم وغیرہ کا حوالہ دیں تو اور بات ہے۔ لیکن شعر بھی کی دنیا میں وجدانی علم نہیں کام آتا۔ یہاں تو شجر سایہ دار اور مسافر نواز اور راہ کی تفسیر اس طرح کرنی ہوگی کہ شعر ہمارے لیے بامعنی ہو سکے۔ دت گنیش ٹائٹن نے اس سلسلہ میں ایک اچھا نکتہ نکالا تھا کہ اگرچہ زیادہ تر الفاظ کی قطعی تعریف یعنی ایسی تعریف جو خود کلیل ہو، ممکن نہیں ہے۔ لیکن دوسرے الفاظ کے ذریعہ ان کی وضاحت کی جاسکتی ہے۔ تفہیم شعر بھی یہی کرتی ہے۔ اپنی حدود کے باوجود ہم سب اپنی اپنی توفیق بھر اشعار کو سمجھتے اور سمجھاتے ہیں، رسل کا سچا مقدمہ True Proposition ہمارے کام آتا ہے لیکن کوئی بھی تفہیم کسی شعر کی مکمل ترین تفہیم نہیں ہو سکتی۔

شعر فنی کی دوسری صورت یہ تھی کہ ہم نظم یا شعر کے ذریعہ ان تمام کیفیات اور معانی اور تجربات سے آگاہ ہو جائیں جو اس کی تخلیق کے وقت شاعر کے ذہن میں تھے یا جن کو شاعر نے بہ خیالِ خود نظم یا شعر میں رکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ہم ان تمام موجود اور غیر موجود لوگوں کے نکالے ہوئے مطالب سے آگاہ نہیں ہو سکتے جو شعر کو پڑھ چکے ہیں، پڑھ رہے ہیں، یا پڑھیں گے، تو پھر مکمل شعر فنی اس کو کہیں گے کہ کم سے کم شاعر کے عندیہ سے تو ہم آگاہ ہو جائیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی ناممکن ہے کیوں کہ آپس میں گفتگو کرتے وقت ہم ایک دوسرے کے مقدمات کے تمام معانی کو نہیں سمجھ پاتے یا ان سے آگاہ ہی نہیں ہوتے تو شاعر کے تمام مقدمات کو کیا سمجھیں گے جو ہمارے سامنے ہے ہی نہیں۔ شاعر تو اپنی کہہ چکا۔ اب ہم اسے کہاں ڈھنڈتے پھریں کہ تو نے جب ”شجر سایہ دار“ کہا تھا تو تیرے ذہن میں کس قسم کا Sense Data تھا یہ کیوں کہ شجر سایہ دار کا مفہوم صرف یہی نہیں ہے کہ چھاؤں والا بیڑ، بلکہ اصل مفہوم (یعنی شاعر کے ذہن کا مفہوم) اس درخت یا ان درختوں کی تفصیل میں ہے جو یہ فقرہ بیانے یا نظم کرتے وقت شاعر کے ذہن میں تھی۔ سایہ دار درخت نیم بھی ہو سکتا ہے اور دیوار بھی۔ مختلف درختوں کے ساتھ مختلف انسلالات ہوں گے۔ اگر شاعر کا عندیہ واقعی سمجھنا ہے تو ان کو سمجھیے۔

ممکن ہے اس بحث کو آپ بال کی کھال نکالنے کی مشق کہیں۔ ”شجر سایہ دار“ ایک پیکر ہے اس لیے اس کی تفہیم میں اس قسم کے مباحث اچھے لگتے ہیں۔ ایک ایسا شعر لیجیے جس میں کوئی پیکر نہیں ہے۔ اقبال کی نظم ”حقیقت حسن“ کا پہلا شعر ہے۔

خدا سے حسن نے ایک روز یوں سوال کیا جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا

شعر کا ظاہری مفہوم سمجھنے میں کسی کو کوئی مشکل نہیں ہو سکتی۔ لیکن جب آپ شاعر کے عندیہ کی بات کریں گے تو ان سوالوں کا جواب ضروری ہو جائے گا۔

(1) ”ایک روز“ کیوں ہے۔ ”ایک رات“ کیوں نہیں ہے؟

(2) ”یوں“ کی جگہ ”یہ“ کیوں نہیں کہا؟

(3) ”جہاں“ میں لازوال ہونے کی تمنا سے کیا مراد ہے۔ کیا جہاں یعنی دنیائے فانی

کے علاوہ دوسری دنیا میں حسن پہلے ہی سے لازوال ہے، اگر ہاں تو دنیائے باقی میں ہر چیز

لازوال ہے اور دنیائے فانی میں ہر چیز زوال پذیر ہے، حسن ہی کی تخصیص کیوں؟
(4) یہ مصرع اس طرح کیوں نہ لکھا گیا: جہاں میں تو نے مجھے کیوں نہ لازوال کیا؟
یعنی تاکید بجائے ”تو“ کے ”کیوں“ کیوں نہیں ہے؟

بعض سوالات بہ ظاہر متعقد خیز ہیں۔ بعض کے جواب کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ شعر کا مطلب صاف ہے۔ لیکن جب تک ان سوالوں کے جواب نہ ملیں گے شاعر کے عندیہ (یعنی وہ کیفیات جو شعر کہتے وقت شاعر کے ذہن میں تھیں) کی وضاحت نہیں ہو سکتی۔ اگر اس شعر کو واقعی کوئی سمجھ سکتا ہے تو اقبال ہی سمجھ سکتے ہیں۔ لہذا یہ تصور کہ ہم شعر پڑھ کر ان تمام تجربات و کیفیات کی مکمل تخلیق کر سکتے ہیں جن سے شاعر شعر کہتے وقت دوچار تھا، محض فرضی اور مہمل ہے۔ ہم زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتے ہیں کہ ان کیفیات سے ملتی جلتی کیفیات حاصل کر لیں اور ان سے کاغذ لطف اندوز ہو لیں۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ ان شعروں کا کیا بننے کا جن کی شرح شاعر نے خود کی ہے۔ اس کا جواب بالکل صاف ہے۔ اول تو شاعر کی شرح کوئی سند نہیں ہے۔ اس معنی میں کہ اگر اس شعر میں اور بھی معنی نکل سکتے ہیں تو ضرور نکالے جائیں گے شاعر نے ان کا تذکرہ کیا ہو یا نہ کیا ہو۔ لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ شاعر نے اپنی شرح میں محض اپنا مدعا بیان کر دیا ہے۔ یہ تو بتایا نہیں ہے کہ وہ تمام کیفیات کیا تھیں جس کے نتیجے میں یہ شعر ہوا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ شاعر یا کسی اور شارح کی بیان کردہ شرح پڑھ کر ممکنہ حد تک ہم پر بھی وہ محسوسات اور کیفیات طاری ہو جائیں، ورنہ شارح محض شارح ہے چاہے وہ خود شاعر کیوں نہ ہو۔ اگر شعر نہیں کا معیار یہ ہے کہ ہم خود کو شاعر سے اتم و اکمل درجے پر Identity کر لیں تو یہ معیار یا تو ناممکن ہے یا فرضی ہے۔

مضمون ختم کرنے کے پہلے میں چند باتوں کا اعادہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں:

(1) میرا مدعا یہ ہرگز نہیں ہے کہ لوگ صاحب ذوق نہیں ہوتے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ ذوق کا ایک انفرادی اور ذاتی معیار ہے اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ جو لوگ صاحب ذوق قاری کے حوالے سے کسی شاعر کو مطمئن کرتے ہیں وہ دراصل صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔

(2) میرا مدعا یہ بھی نہیں ہے کہ شعر کو سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ

شعر میں ان معانی کے علاوہ جو زیادہ تر لوگوں میں مشترک ہوتے ہیں، بہت سے معنی اور بھی ہوتے ہیں اور کسی بھی شعر کو تمام و کمال سمجھنا (یعنی اس شعر کے تمام ممکنہ مطالب پر حاوی ہو جانا) کسی ایک شخص کے لیے ایک وقت میں ممکن نہیں ہے۔

(3) میرا مدعا یہ بھی نہیں ہے کہ ہر وہ شعر جو سمجھ میں نہیں آتا اچھا ہی ہوتا ہے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ یہ کہنا کہ فلاں شعر یا نظم صاحب فہم قاری کی سمجھ میں نہیں آتی لہذا ایسی شاعری بے کار ہے، غلط ہے۔ کیوں کہ صاحب فہم قاری محض ایک فرضی تصور ہے۔ یہ ایک انفرادی معیار ہے اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ جو لوگ صاحب فہم قاری کا حوالہ دیتے ہیں وہ دراصل صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔

(1973)

نظم اور غزل کا امتیاز

میں اگر کہتی ہوں دھری اور کچھ جتنی اختیار کرنا چاہوں تو کہہ سکتا ہوں کہ چوں کہ نظم ایک محیط اصطلاح ہے، باری معنی کہ ہر قسم کے شعری کلام کو نثر سے ممتاز کرنے کے لیے نظم کہا جاتا ہے (جب سے دیکھی اور الکلام کی نثر نظم حسرت میں بھی مزانہ رہا، دلغ نے عشق کے شوق معاملات کو خوب نظم کیا ہے۔ غیرہ)، لہذا غزل بھی ایک طرح کی نظم ہی ہے۔ اس منطق کی رو سے غزل کی اصلاح بے معنی ہو جاتی ہے اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ غزل اور نظم میں کوئی فرق نہیں، لیکن تفریق گفتگو کو ہر طرف رکھتے ہوئے، اردو فارسی شاعری کی روایت کے پس منظر میں اس مسئلے پر غور کیا جائے تو بات بڑی پیچیدہ ہو سکتی ہے اور آخر کار یہ نتیجہ بھی نکلا جا سکتا ہے کہ غزل بھی ایک طرح کی نظم ہی ہوتی ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ یہ نتیجہ ہم کو مطمئن بھی کر سکے گا کہ نہیں، بحث کچھ اس طرح کی جاسکتی ہے:

1۔ غزل میں مطلع و مقطع ہوتا ہے۔ نظم میں بھی مطلع و مقطع ہو سکتا ہے۔ ویسے کوئی ضروری بھی نہیں کہ ہر غزل میں مطلع و مقطع بھی ہو۔ ظفر اقبال اور ذہب غوری کے التزام کے باوجود آج (اور آج سے پہلے کے بھی) ایسے غزل گو موجود ہیں جن کی اکثر غزلوں میں اگر مطلع و مقطع دونوں غائب نہیں ہوتے تو مطلع تو یقیناً نہیں ہوتا۔ خلیل الرحمن اعظمی کی مثال سامنے کی ہے، جو مقطع کبھی نہیں کہتے۔ غالب پر تو مشہور الزام ہے ہی، ڈیڑھ جز پر بھی تو ہے مطلع و مقطع غائب اور سیکڑوں نظمیں ایسی ہیں جن میں مطلع و مقطع دونوں حاضر ہیں۔

2۔ غزل میں ردیف و قافیہ ہوتا ہے، نظم میں بھی ردیف و قافیہ ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں مثالیں دینے کی شاید ضرورت نہیں۔ آج بھی پابند یا مقفی و مردف نظمیں کہی جا رہی ہیں، اور جدید شاعر بھی کہہ رہے ہیں، ضمیر نیازی، سانی قادری، شہریار کے نام فوراً ذہن میں آتے ہیں۔

3۔ نظم میں مربوط خیال ہوتا ہے، غزل متفرق اشعار کا مجموعہ ہوتی ہے۔ لیکن غزل بھی مسلسل ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے۔ پرانے شاعروں نے تو مسلسل غزلیں کہی ہیں۔ ہمارے عہد میں جمیل الدین عالی، امین انشا، ظفر اقبال اور عادل منصور کا نام لیا جاسکتا ہے لیکن دوسری بات یہ ہے کہ یہ کہاں ضروری ہے کہ نظم میں مربوط خیال ہی ہو؟ اکثر نظمیں (خاص کر جدید نظمیں) منطقی اعتبار سے بے ربط اگرچہ داخلی، تخلیقی یا جذباتی منطق کے لحاظ سے ربط سے مملو ہوتی ہیں۔ جدید نظموں میں سے اکثر ایسی ہیں جن میں صرف آہنگ کا ربط ہے، غزل میں بھی اکثر ایک داخلی ربط پایا جاتا ہے، اور آہنگ کا ربط تو ہوتا ہی ہے۔

4۔ غزل کے اشعار کی تعداد معین ہے۔ نظم میں مصرعوں یا اشعار کی تعداد کی کوئی قید نہیں ہے۔ یہ بھی درست نہیں ہے۔ غالب نے دعویٰ کیا کہ ان کی غزل نو شعر سے زیادہ کی نہیں ہوتی لیکن وہ مشکل ہی سے اس کو نبھا پائے۔ دو غزل، سہ غزل، چار غزل کی روایت سے صرف نظر کیجیے، تو بھی میر سے لے کر فراق اور من موہن تلخ تک ایک سے ایک لمبی غزل موجود ہے۔

5۔ نظم چھوٹی سے چھوٹی ہو سکتی ہے لیکن غزل کا ایک شعر ممکن ہے، ایک شعر کی غزل ممکن نہیں۔ یہ دلیل غیر عملی ہے۔ نظم چھوٹی سے چھوٹی ہو سکتی ہے۔ لیکن کتنی چھوٹی؟ کیا ایک لفظ کی نظم ہو سکتی ہے؟ مٹری شاعروں نے کبھی کبھی ایسی کوشش کی ہے کہ ایک ہی لفظ کو نظم بنا دیا جائے۔ لیکن وہاں بھی لفظ کو اپنی اصلی شکل میں نہ چھوڑ کر اسے اس طرح لکھا گیا ہے کہ Pictogram کی سی حیثیت بن جاتی ہے۔ اپلینئر کے Calligramme یا کالیریٹ شاعری کے Ideogramme بھی اسی قبیل کی کوششیں ہیں۔ مثلاً (نظم کی قدر و قیمت سے قطع نظر) ایک نظم یوں ہے:

J:U:N:G:L:E

ظاہر ہے کہ لفظ تو ایک ہی ہے یعنی Jungle لیکن ہر حرف Capitals لکھ کر اور ہر حرف کے چھ میں دو نقطے دے کر ایک تصویری نفا قائم کی گئی ہے جس کی وجہ سے نظم قلم کی ایک بتدریج کھلتی ہوئی ریل کا تصور پیدا کرتی ہے۔ علاوہ بریں نقطوں کی وجہ سے صحبان پن کا احساس پیدا ہوتا ہے جو جنگل کا خاصہ ہے۔ اگر یہ لفظ Capitals میں نہ لکھا جاتا اور اس میں دو نقطوں کا التزام نہ ہوتا تو نظم کا دعویٰ اس کے لیے ممکن نہ تھا۔ لہذا نظم تنجہا ایک لفظ سے

نظم نہیں بن سکتی۔ اچھا ایک مصرعے سے تو نظم بن سکتی ہے؟ ممکن ہے کہ مصرع توڑ کر تین سطروں میں لکھ دیا جائے، یا اسے یوں ہی رہنے دیا جائے، لیکن وہ نظم کہلائے گا۔ درست ہے، اس طرح معلوم ہوا کہ نظم کی بنیادی اکائی ایک مصرع ہے، لہذا ہمارا یہ دعویٰ بھی درست ہے کہ نظم ایک مصرعے کی ممکن ہے، لیکن ایک شعر کی غزل ممکن نہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیوں ممکن نہیں؟ منطقی اعتبار سے ایک شعر کی غزل میں کوئی قیادت نہیں نظر آتی۔ پہلے زمانے میں مطلع و مقطع کی قید تھی، وہ آپ نے توڑ دی، موبہوم سی سی، لیکن اشعار کی تعداد مقرر تھی، اس کا آپ نے لحاظ نہ رکھا۔ اب کیا ضروری ہے کہ تین شعر یا چار شعر ہوں تب ہی غزل کا وجود تسلیم کیا جائے؟ دوسری طرف دیکھیے تو ایک مصرعے کی نظم بھی آپ ہی کے عہد کی دین ہے ورنہ حالی اور آزاد کو ایک مصرع کہہ کر دکھایا جاتا اور کہا جاتا کہ صاحب اس نظم پر اپنی رائے دیجیے تو وہ شاعر کو ڈاکٹر سے مشورہ کرنے کی صلاح دیتے۔

لیکن ایک اور بات بھی غور طلب ہے مثلاً مصرع:

کافذی ہے ہرمن ہر چکر تصویر کا

اب اس کو یوں لکھیے:

کافذی

ہے ہرمن

ہر

چکر تصویر

کا۔

یا کوئی اور شکل بنا لیجیے، مایا کافذی کی قفل میں یوں لکھیے:

کافذی ہے

ہرمن

ہر

چکر

تصویر

کا۔

یا اپنی نثر کے اجتماع میں اسے یوں بھی لکھا جاسکتا ہے کہ تصویر سی بن جائے:

کاغذی

ہے

پیر بن ہر پیکرِ تصو

یہ

دیکھو۔ اب تو آپ اسے نظم کہیں گے ہی۔ اب یہ شعر دیکھیے:

اپنی ہونگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوانے کام کیا

دیکھا اس پیاری دل نے آخر کام تمام کیا

اس کو آپ غزل تو مانیں گے نہیں۔ لیکن اگر اس کو یوں لکھا گیا ہوتا:

اپنی ہونگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوانے کام کیا

دیکھا اس پیاری دل نے آخر کام تمام کیا

اب آپ انہیں دو شعر ماننے کے خلاف کیا جواز پیش کر سکتے ہیں؟ مانا کہ ان دو شعروں میں الگ الگ یا ملا کر بھی وہ زور نہیں ہے جو ایک شعر میں تھا، لیکن بہر حال ہیں تو یہ دو شعر ہی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان شعروں کے مصرعہ، ثانی مصرعہ، اولیٰ سے کچھ چھوٹے ہیں لیکن یہ تو اس بحر کی خصوصیت ہے۔ میر کے سیکڑوں شعر ایسے ہیں جن میں مصرعے آپس میں برابر نہیں ہیں۔ باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں ہماری نہ سنیے گا اس کی بین دلیل ہے جو ہر ایک کو معلوم ہے۔ علاوہ بریں یہ بھی ممکن ہے کہ کسی اسے شعر سے دو شعر بنا لیے جائیں جس میں وزن کا یہ فرق نہ ہو۔ مثلاً جز مطویٰ ٹیوں میں کوئی بھی غزل لے لیجیے:

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بحر نہ آئے کیوں

روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

آپ کہیں گے اس طرح مصرعے تو ذکر غزل کس نے کہی ہے۔ جواب ہے کہ اول تو ایسی

غزلیں کثیر تعداد میں موجود ہیں لیکن یہ فرض محال اگر ایسا نہیں بھی ہے تو اب ہو سکتا ہے۔

لہذا ایک مصرعے کو تو ذکر نظم بنا لینا کوئی ایسی مخصوص صفت نہیں ہے جو غزل میں ممکن

نہ ہو۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایسی توڑ پھوڑ صرف مطلع میں ممکن ہے۔ اگرچہ یہ بھی درست نہیں ہے، کیوں کہ کسی شعر کو توڑ کو دو شعر تو بن سکتے ہیں، صرف ردیف و قافیہ مختلف ہو جائے گا۔ اور اگر شعر متداولک سالم مثنیٰ مضاعف یا متغارب سالم مثنیٰ مضاعف (خاطن آٹھ بار فعلوں آٹھ بار) میں ہو تو چار شعر بھی بن سکتے ہیں۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ ہر مصرعے کو توڑ کر نظم نہیں بن سکتی۔ مثلاً

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا

کو نظم بنانا ممکن نہیں کیوں کہ اس میں بات پوری نہیں ہوئی ہے۔ اس طرح نظم اور غزل کا فرق متعین کرنے میں یہ دلیل بہت زیادہ کار آمد نہیں ہے۔

6۔ غزل کے مضامین مخصوص ہیں، نظم کے مخصوص نہیں ہیں۔ یہ بھی صحیح نہیں ہے۔ غزل کے شاعر سے لے کر یونیورسٹی کے استاد سب یہی کہتے ہیں کہ غزل کے موضوعات لامحدود ہیں۔ اب یہ بات اتنی مسلم ہو چکی ہے کہ اس میں بحث کی گنجائش نہیں۔ قطعہ اور غزل مسلسل کی موجودگی میں یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ غزل کسی واقعے کو بیان کرنے یعنی Narration کا کام ہے۔

7۔ غزل کے سب مصرعے برابر ہوتے ہیں، نظم کے مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں۔ یہ دلیل بھی ناکافی ہے، میر کی غزلوں کی مثال اوپر آچکی ہے۔ ہمارے عہد میں مظہر امام نے غزل کے مصرعے چھوٹے بڑے کرنے کی کوشش کی ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ یہ کوشش زیادہ کامیاب نہیں ہوئی، لیکن ممکن ہے کہ غالب کے برابر کا کوئی شاعر ایسی جرات کرتا تو کامیاب بھی ہو جاتا۔ مظہر امام کی غزل کو کسی نے یہ نہیں کہا کہ یہ غزل نہیں ہے۔ Light Hearted لہجے میں سہی، لیکن ہنر اقبال نے بھی ایک غزل ایسی کہی ہے۔

8۔ نظم کا عنوان ہوتا ہے، غزل بلا عنوان ہوتی ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے۔ آج کل ہر رسالے اور مجموعے میں درجنوں نظمیں صرف ”نظم“ یا ”ایک نظم“ کے عنوان سے چھپتی ہیں۔ علاوہ بریں پرانے شاعروں نے غزلوں پر بھی عنوان لگائے ہیں، مثلاً ”نگارہ آرت“، ”ہزبات نادر“، ”ہلی میا“ وغیرہ۔ کبھی کبھی غزل کے ایک مصرعے کا عنوان قائم کر کے غزل شائع کر دی گئی ہے۔ یہ دلیل بھی زوردار نہیں ہے۔

9۔ نظم شاعری کی شکل میں ہو سکتی ہے۔ غزل شاعری کی شکل میں نہیں ہوتی۔ یہ بھی غلط

ہے۔ جس طرح ہر نظم مثنوی کی شکل میں نہیں ہوتی اسی طرح بعض غزلیں (مثنوی بیت کی حد تک) مثنوی کی شکل میں ہو سکتی ہیں۔ اگر غزل مسلسل اور بقیہ مطلع ہو تو اس میں اور مثنوی میں فرق ہی کیا ہے؟ رہی یہ بات کہ بہت کم غزلیں بقیہ مطلع اور مسلسل ہوتی ہیں، تو اسی طرح بہت کم نظمیں مثنوی کی شکل میں ہوتی ہیں۔ بات برابر ہوئی۔ اصل سوال امکان کا ہے۔ اگر آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ مثنوی کی شکل میں غزل ہونا ممکن نہیں ہے تو بات وہیں ختم ہو جاتی ہے۔ عادتاً کم کم سی یا نہ سی، لیکن محقق تو مثنوی کی شکل میں غزل ممکن ہے، بس سارے دلائل بے کار ہو جاتے ہیں۔

10۔ نظم کی بہت سی شکلیں ایسی ہیں جو غزل سے متعارف ہیں، مثلاً مسدس، مخمس، مسط و غیرہ۔ یہ دلیل کم زور ہے کیوں کہ نظم کی بہت سی شکلیں غزل سے متعارف نہیں ہیں۔ صرف وہی چند شکلیں متعارف ہیں جن کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ یعنی مسدس، مخمس، مسط، مثلث و غیرہ۔ (غیرہ اس لیے کہ ان شکلوں میں مصرعوں کی گنتی کی کوئی قید نہیں ہے، چار مصرعوں پر مصرعوں کی بیت کا دبیجے مسدس، دو پر ایک کی بیت لگائیے تو مثلث، چھ پر ایک کی بیت ہو تو مربع و غیرہ) لیکن یہ سب شکلیں نظم کے ایک بہت ہی محدود رقبے کا احاطہ کرتی ہیں، اور نہ صرف یہ کہ اصلاً یہ غزل ہی کی شکلیں ہیں، بلکہ یہ بھی کہ یہ نظم کی اصلی شکلیں نہیں ہیں۔ کیوں کہ بہت کم نظمیں (اور بہت ہی کم اچھی نظمیں) ایسی ہیں جو ان شکلوں میں کہی گئی ہیں۔ ہمارے عہد میں جدید نظم تو شاید ایک بھی محفوظ ہے نہ لے گی جو مسدس یا مسط و غیرہ کی ہیئت میں ہو۔ اگر ہم ان ہیئتوں کو نظم اور غزل کی حد حاصل قرار دیں گے تو گویا گودا پھینک کر پھٹکے پر اکٹھا کریں گے، کیوں کہ آزاد نظم، معرئی نظم، آزاد اور معرئی کے بین بین ہزاروں عمدہ نظمیں، یہ سب ہمارے ہاتھ سے نکل جائیں گی۔ ہم اوپر ثابت کر چکے ہیں کہ مصرعوں کی چھوٹائی بڑائی کوئی ایسا سد سکندری نہیں ہے جو غزل اور نظم کے درمیان قطعی حد حاصل ثابت ہو سکے۔ لہذا موجودہ دلیل کو قبول کرنے کے بعد ہمیں فیض، میراجی، راشد، سردار، اختر گلہان، منیر یازدی، لبراج کول، شہریار، عادل منصوری، ساقی فاروقی، قاضی سلیم اور ان کی طرح کے درجنوں شعرا کی نظموں کو غزل کو درجہ دینا پڑے گا اور ہمارے ہاتھ میں صرف مہذب لکھنوی کے مراٹھی کی قبیل کی چیزیں رہ جائیں گی۔

11۔ مانا کہ غزل کے مصرعے بھی چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں، لیکن نظم میں جتنی وسیع اور

بسیط آزادی شاعر کو حاصل ہوتی ہے کہ وہ جس طرح چاہے اور جب تک چاہے معروضوں کی طوالت اور اختصار کے ساتھ زیادتی کرتا رہے اور اگر چاہے تو ایک ہی نظم کیا بلکہ ایک ہی نظم کے ایک پیراگراف یا بند میں ایک سے زیادہ بحریں استعمال کرے، یہ سب غزل کے شاعر کو کہاں نصیب؟ چلیے مان لیا۔ اس قریف کی روشنی میں فیض، میراجی، راشد وغیرہ کی نظمیں تو نظم مان لی جائیں گی، لیکن روز گذشتہ کے بڑے شعراء، جوش، اقبال، فراق وغیرہ کی نظمیں سے ہاتھ دھونا پڑے گا، کیوں کہ ان کی بیشتر نظموں میں وزن و بحر کی وہ آزادی نہیں ہے جو راشد، میراجی وغیرہ کے ساتھ مختص ہے اور جس کی بنا پر ہم ان کی نظموں کو نظم کہتے ہیں۔ ہمیں راشد، فیض، میراجی بھی عزیز ہیں اور اقبال، جوش، فراق بھی۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ایک کو پکڑتے ہیں تو دوسرا ہاتھ سے نکل جاتا ہے۔ ایسا معیار کیوں کر وضع ہو کہ سانپ بھی نہ مرے اور لاشی بھی نہ ٹوٹے؟

12۔ یہ بحث ہی بالکل فضول ہے۔ زمانہ قدیم سے یہ بات مسلم رہی ہے کہ غزل اور غیر غزل الگ الگ اصناف سخن ہیں۔ جو بات عقل عامہ سے ثابت ہو اسے دلیل کے ذریعہ ثابت کرنا کیا ضرور؟ اس کا جواب یہ ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ جو بات زمانہ قدیم سے مسلم ہو اس پر آج شک کی نظر نہ ڈالی جائے (ویسے زمانہ قدیم میں بھی یہ بات بہت مسلم نہیں تھی، جیسا کہ میں ایک مثال سے واضح کروں گا۔) دوسرے یہ کہ آج کل یہ رائے بہت عام ہو رہی ہے کہ جدید غزل نظم کے بہت قریب آگئی ہے۔ یہ ایک تنقیدی رائے ہے اور جدید شاعری کی تضمین قدر اور تنقید کا جب بھی سوال اٹھے گا، اس پر تنقیدی نظر لازم ہوگی۔ کیا واقعی جدید غزل نظم کے قریب آگئی ہے؟ اس سوال کا جواب ہاں میں ہو یا نہیں میں، لیکن دونوں صورتوں میں نظم اور غزل کا امتیاز قائم کرنا جواب کی پہلی شرط ہوگی۔ کیوں کہ جب یہی طے نہیں کہ غزل اور نظم میں فرق کیا ہے تو یہ کیوں کر طے ہوگا کہ جدید غزل اور جدید نظم ایک دوسری سے کس طرح متاثر ہیں؟

سعادت یار خاں رنکین نے ”امتحان رنکین“ میں شاعروں کی چار قسمیں بیان کی ہیں، چوتھی قسم ”علامہ“ لکھی ہے، یعنی وہ شاعر جو کہ ہر ایک طرز میں شعر کہہ سکتا ہو اور خود اپنی بھی کئی طرز میں دیکھتا ہو۔ پھر وہ کہتے ہیں کہ اصناف شعر کی ستائیس قسمیں ہیں۔ وہ قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، سلام، رباعی، غزل قطعہ سب کے نام لیتے ہیں۔ لیکن جب ان کی تعریف پر آتے ہیں

تو اس طرح مطلب الجہان ہوتے ہیں: ”محقق قصیدہ طرزِ جداست، و بیان مثنوی امر ملاحظہ، و نظم کردن غزل از ہمہ مشکل، و نسق رباعی چیزے دیگر.....“ ظاہر ہے کہ رنگین (جو اپنی تنقیدی بصیرت کے لیے مشہور ہیں، ملاحظہ ہو تعبیر و تفسیر تنقید از مسیح الزماں) صرف یہی کہہ سکے ہیں کہ غزل مشکل ترین صنفِ سخن ہے۔ لہذا اگرچہ یہ بات مسلم رہی ہے کہ غزل ایک مختلف صنفِ سخن ہے، لیکن اس میں اور دوسری اصناف میں وہ اختلاف کیا ہے۔ اس سوال پر رنگین بھی کچھ نہ کہہ سکے۔ معاملہ وہیں کا وہیں رہا۔

بحث اب جس منزل پر آکر رکی ہے وہی اس کی آخری منزل بھی معلوم ہوتی ہے، بشرطیکہ ہم مندرجہ ذیل تین نتائج میں سے ایک کو قبول کر لیں:

- (1) نظم اور غزل میں کوئی ایسا فرق نہیں ہے جسے معروضی طریقے سے پہچانا اور بیان کیا جاسکے۔
- (2) نظم اور غزل میں بڑا واضح فرق ہے، لیکن اسے محسوس کرنا وجدان کا کام ہے۔
- (3) ممکن ہے نظم اور غزل میں محقق کوئی فرق نہ وہ، لیکن عادتاً یعنی عملی طور پر فرق یقیناً ہے۔ کیوں کہ جو نظمیں غزلیں ہماری نظر سے گزرتی ہیں ان میں تفریق کرنا ہمارے لیے کوئی مشکل نہیں ہوتا۔ نظم کی نفاذ غزل سے اتنا بین اختلاف رکھتی ہے کہ نظم پر غزل کا یا غزل پر نظم کا دھوکا نہیں ہوتا۔

نتیجہ نمبر ایک تو بالکل ناقابلِ قبول ہے، کیوں کہ اس کو تسلیم کر لینے کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہم تنقید کے ایک بہت ہی کارآمد معیار سے ہاتھ دھولیں گے۔ یہ معیار بہت دور رس یا قطعی نہ کسی لیکن شاعری کی تنقید میں انتہائی مشکل کشا قسم کا ردول ادا کرتا ہے۔ اگر ہم یہ اعلان کر دیں گے کہ غزل اور نظم ایک ہی شے کے دو نام ہیں تو ان شاعروں پر تنقید تقریباً ناممکن ہو جائے گی جو صرف غزل کو یا صرف نظم کو ہیں۔ ان شاعروں پر بھی جو غزل نظم دونوں کہتے ہیں تنقید مشکل تو ہو ہی جائے گی، کیوں کہ جب غزل اور نظم پر بالکل مشترک معیاروں کا اطلاق ہوگا تو ایک نہ ایک پہلو نہ صرف تنقید رہ جائے گا بلکہ اس پر جو بھی تنقید ہوگی وہ بالکل مسخ شدہ، اور سمت سے غلطی ہوگی۔

نتیجہ نمبر دو، پہلے کے مقابلے میں زیادہ اطمینان بخش صورت حال پیش کرتا ہے۔ لیکن یہ بھی قابلِ اعتبار نہیں ہے، کیوں کہ ہمارا وجدان، جو ہمیں نظم و غزل میں امتیاز کرنا سکھاتا ہے، اکثر و بیش تر ہمارے تعلیمی اور سماجی پس منظر سے متاثر رہتا ہے۔ چوں کہ ہمیں بچپن سے

سکھایا گیا ہے کہ غزل اور نظم الگ الگ چیزیں ہیں اور جن نظموں غزلوں سے ہم عام طور پر دو چار ہوتے ہیں وہ چند مخصوص ذہنوں کی پابندی کرتی ہیں اس لیے ہمارے وجدانی عمل کو کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ لیکن جس لمحہ یہ توازن درہم برہم ہوا ہمارا وجدان بھی حواس باختہ ہو جائے گا۔ قرۃ العین طاہرہ کی اکثر غزلیں منوچہری اور قاتلانی کے بیش تر قصیدے، اقبال کی بہت سی نظمیں صرف اسی وجہ سے پہچانی جاسکتی ہے کہ ہمارے وجدان کو تعلیم، رواج اور ہدایت کی پشت پناہی حاصل ہے۔ ورنہ انہیں کسی ایسے شخص کے سامنے پیش کیا جائے جو نظم اور غزل سے سنی سنائی واقفیت رکھتا ہو، اور جسے ہم نے طرح طرح کی نظموں اور غزلوں پر مسلسل Expose نہ کیا ہو بلکہ زبانی سمجھایا ہو کہ غزل اور نظم میں کیا فرق ہے تو اسے تسلیں میں انتہائی دشواری ہوگی۔ آج بھی اگر میں کسی غیر مطبوعہ پابند نظم کے دس پانچ شعر غزل کے نام سے شائع کرادوں اور ان پر غزل کے معیاروں سے تنقید کروں تو اگر سب نہیں تو زیادہ تر لوگ یقین کر لیں گے کہ یہ غزل کے شعر ہیں۔ اسی طرح اگر میں کسی غیر مطبوعہ غزل کے اشعار کو نظم کا نام دے کر ان پر نظم کے طرز میں تنقید کروں تو آپ کو باور کرتے دیر نہ لگے گی کہ یہ نظم کے شعر ہیں۔ لہذا وجدانی پہچان پاپے اعتبار نہیں رکھتی۔

تیسرا نتیجہ جو مسئلہ عامہ اور عادت پر مبنی ہے، سب سے زیادہ درست ہے لیکن اس کی درستی بھی چند دائمی بنیادوں پر قائم ہے۔ مثلاً یہ تو درست ہے کہ جو چیزیں نظم یا غزل کے عنوان سے ہماری نظموں سے گزرتی ہیں وہ چند مخصوص ذہنوں کی پابندی کرتی ہیں، اس لیے انہیں پہچانا مشکل نہیں ہوتا لیکن جس لمحہ یہ مخصوص ذہن ترک کر دیے جائیں گے ہمیں وقت کا سامنا ہوگا۔ یا ترک ہی کیوں کیے جائیں، فرض کیجیے پانچ مخصوص ذہن ہیں، جدید نظم جن کی پابندی کرتی ہے۔ ہم ان ذہنوں سے واقف ہیں، اس لیے انہیں فوراً پہچان لیتے ہیں۔ اب اگر کسی شاعر نے کوئی چھٹا ذہن استعمال کیا جس سے ہم واقف نہیں ہیں، تو ہم اسے کس طرح پہچان پائیں گے؟ اسی طرح، یہ تو حلیم کہ نظم اور غزل کی فضا میں ایک بین فرق ہوتا ہے جس کی وجہ سے ان میں امتیاز کرنا آسان ہوتا ہے، لیکن اگر کوئی ایسی نظم کہہ دی جائے جس کی فضا غزل سے بالکل ہم آہنگ ہے تو پھر اسے نظم کی شکل میں کس طرح پہچانا جائے گا؟ پھر یہ سوال بھی اپنی جگہ باقی رہتا ہے جو نظم کی فضا کو غزل کی فضا سے الگ کرتی ہیں۔

نظم و غزل کی امتیازی صفات پر اگر ان لسانی ترکیبوں کی روشنی میں غور کیا جائے جن

سے یہ اصناف سخن عبارت ہیں تو شاید کچھ راہیں ایسی نکلیں جو ہمارے لیے مفید مطلب ہوں۔
 ورنہ یوں تو غزل کے بارے میں یہ آخری بات کہہ کر بحث ختم ہو سکتی ہے کہ غزل میں تغزل
 ہوتا ہے۔ یہ تعریف نہ صرف اس لیے مناسب ہے کہ خود تغزل کی اصطلاح کچھ ایسی گول
 منول قسم کی ہے کہ اس کی حد بندی ممکن نہیں، بلکہ اس لیے بھی کہ تغزل جو کچھ بھی ہو اس کے
 نشانات نظم میں بھی دھوڑ لینا کوئی مشکل بات نہیں ہے۔ غالب، پھر اقبال اور یگانہ نے غزل
 کے لہجے میں ایسے دور رس تغیرات داخل کر دیے ہیں کہ ان کی روشنی میں تغزل کی تعریف کسی
 بھی دوسرے غزل گو مثلاً میر کے تغزل کو مشتبه کر سکتی ہے۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ غالب کے
 یہاں بھی تغزل ہے اور میر کے یہاں بھی، تو یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ پھر تو ہر چیز تغزل ہے۔
 پرانے زمانے میں لوگ غالب کی غزل سے آنکھیں چار کرتے اسی لیے گھبراتے تھے (ہمارے
 دیتوں میں اثر لکھنوی کی مثال بھی ایسی ہی ہے) اگر وہ اسے غزل تسلیم کر لیتے تو بہ ظاہر میر
 پر ضرب پڑتی تھی۔ ان کے پاس شاعری کا کوئی ایسا پیمانہ نہیں تھا جس کی رو سے غالب اور
 میر دونوں کو غزل شاعر تسلیم کیا جانا ممکن ہوتا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنے ایک لکھنوی
 استاد کا ذکر کیا ہے جو اردو قاری عربی کے قہر عالم اور غالب کے منکر تھے۔ ایک بار انھوں
 نے غالب کی شاہ کار غزل:

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر جہاں ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر
 اپنے ان استاد کو سنائی۔ ہر شعر پر وہ ساکت بیٹھے رہے۔ لیکن جب مسعود حسن رضوی مقطع پر پہنچے
 سر پھوڑنا وہ غالب شوریدہ حال کا یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

تو انھوں نے نعرہ مارا اور کہا۔ ”ہاں، ایسے شعر کیوں نہیں کہتا، کم بخت گڑھے کیوں کہتا ہے۔“
 گویا ان کے نزدیک مقطع کے علاوہ سارے شعر دائرہ تغزل سے خارج تھے اور گڑبہوں کی قسم
 کے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہی تھی کہ مقطع میں سر پھوڑنے اور شوریدہ حالی کا ذکر تھا
 جب کہ بقیہ اشعار میں اشیاء و حقائق کی عقلی چھبھگی اور لگری بلند پروازی کے ذریعہ دیکھا اور
 پرکھا گیا تھا۔ اس طرح پرانے لوگوں کے نزدیک غزل جذبات کی صرف اکہری سطح کو چھونے
 والی صنف سخن تھی جس میں حسن و عشق کے ان تجربات کو بیان کیا جاتا تھا جو ہمارے آپ کے

روز مرہ کے مشاہدے میں آتے ہیں اور جن کا اثر قبول کرنے کے لیے تخیل، فکر یا عقل کو متحرک ہونا غیر ضروری بلکہ معیوب^۱ ہے۔ سٹگی جذبات نگاری کے اسی احیاء کی بنا پر حسرت اور جگر کو غزل کے دور جدید کا پیغامبر مانا گیا اور یگانہ کی غزل گوئی کی قدر نہ ہوئی۔ ایسا نہیں ہے کہ یگانہ کوئی بہت برے شاعر تھے، وہ اہم شاعر ضرور تھے، بڑے شاعر نہ تھے، لیکن ان کی قدر سٹگی غلط دجوں سے ہوئی، جس طرح آج ان کی قدر انفرادی بھی غلط دجوں سے ہو رہی ہے۔ بہر حال یہ ایک الگ بحث ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں تغزل کا جو مودوم سا خاکہ شاعر، قاری اور نقاد کے دماغ میں تھا اس کے اہم ترین خطوط ایک سٹگی قسم کی جذبات نگاری اور عشق حقیقی یا مجازی کے عادت الورد تجربات کے اظہار کے سوا کچھ نہ تھے۔ یہ روایت اتنی مستحکم تھی کہ آج بھی مشاعروں میں جب کوئی زیادہ شوخ، عشقیہ یا معمول سے زیادہ ضم انگیز درد ناک ٹامپ کا شعر پڑھا جاتا ہے تو شاعر توجہ منعطف کرنے کے لیے کہتا ہے: حضور غزل کا شعر عرض کرتا ہوں۔ اور سامع بھی یہی کہہ کر داد دیتے ہیں: سبحان اللہ کیا تغزل ہے! کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ اگر کسی شعر میں جنیس صوتی یا استلہام و مکالمہ کا رنگ ہوتا ہے یا کوئی محاورہ بندھ جاتا ہے تو شاعر کہتا ہے: حضور زبان کا شعر عرض کرتا ہوں، اور داد بھی یوں ہی ملتی ہے: سبحان اللہ زبان کو تغزل کے دائرے میں کیا سمویا ہے، قیامت ہے!

تو کیا آپ اس بات پر راضی ہیں کہ تغزل کو صرف ان ہی چند باتوں میں محصور فرض کر لیں اور ایک بہ ظاہر دل کش سطحیت کو غزل کا اثاث الہیت تسلیم کر لیں۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ اس لیے ہمیں غزل اور نظم کے مفروضہ امتیاز کو حقیقی بنانے کے لیے اسسانی ترکیب بنی کا حوالہ دھڑکا پڑے گا جو غزل کا خاصہ اور اس کی توصیف ہے۔

یہاں میں اس حقیقت کا اعادہ کروں گا کہ لفظ میں معنی کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ ایک تو معنوی، جس میں لفظ کے لغوی، اساطیری، اشاراتی، استعاراتی، انشلاکی، تمام معانی آجاتے ہیں، اور دوسری صوتی۔ صوتی سطح میں لفظ کا وہ بصری عکس بھی شامل ہے جو کاغذ پر نظر آتا ہے۔ کوئی لفظ کس طرح پڑھا جاتا ہے اور کس طرح لکھا جاتا ہے (یعنی لکھا ہوا کیسا نظر آتا ہے) یہ دونوں عناصر مل کر اس کی صوتی معنی کی تشکیل کرتے ہیں۔ صوتی معنی، معنوی معنی کے پابند ہوتے ہیں اور نہیں بھی ہوتے۔ یہ اس طرح کہ اگرچہ اسی شعر کی صوتیات بھی اچھی ہوگی

۱۔ لفظ بحر کا شرف الحاقی از تعداد اہم اثر

جس کے معنی اچھے یعنی خوب صورت ہوں، (یہاں میں خوب صورت معنی کی بحث نہ اٹھاؤں گا، کیوں کہ اس مسئلے پر میں اور دوسرے لوگ بھی الجھ کر چکے ہیں) لیکن یہ بھی ممکن ہے ایک اچھے یعنی خوب صورت یا معنی خیر الفاظ کا صوتی آہنگ ایسا ہو کہ وہ کسی مخصوص تحریر کے مزاج سے متعارف ہو، اس لیے اس تحریر کے سیاق و سباق میں اس کے صوتی معنی ناگوار یا متنافر نظر آئیں۔ مثال کے طور پر یہ الفاظ دیکھیے:

گھونٹا، گھونٹھا، گھیکھا، گھیکھا۔ احتضار نما، استقار اصل۔

پہلے اور دوسرے جوڑے میں صاف ظاہر ہے کہ گانف اور ہائے دو چشمی کی آواز کی تکرار نے ایک متافر پیدا کیا ہے جو صوتی بھی ہے اور بصری بھی۔ جب انہیں الفاظ میں سے ایک ایک ہائے دو چشمی کم کر دی گئی تو متافر کم ہو گیا، اگرچہ بالکل زائل نہیں ہوا۔ بقیہ دو الفاظ میں کوئی معنوی متافر نہیں ہے (جو کہ گھونٹا اور گھیکھا میں ہے) لیکن ان کی صوتیات کا وزن ان کی معنوی سطح پر غالب آجاتا ہے۔ احتضار اور استقار کا وزن ایک ہی ہے۔ احتضار کے آگے نما کا دیا تو احتضار نما اور استقار اصل بالکل ہم وزن ہو گئے، پھر بھی یہ الفاظ اپنے صوتیاتی وزن کے اعتبار سے دوسرے ہم وزن الفاظ مثلاً استقبال جہاں، استبداد محل سے ہماری نظر آتے ہیں۔ فعل وزن کی کچھ مشینی وجہیں دھوڑی جاسکتی ہیں۔ (جیسا کہ گھونٹا ولی مثال واضح ہے) لیکن ہمیشہ ایسا ممکن نہیں ہوتا۔ مثلاً ہم یہ تو کہہ سکتے کہ احتضار میں ج، ض، ر اور استقار میں ق، ر، کا اجماع اچھا نہیں معلوم ہوتا، لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ استقبال میں ق، ب، ل کا اجماع کیوں اچھا معلوم ہوتا ہے۔ مجرد آوازوں کے حسن پر کوئی Value Judgement نہیں دیا جاسکتا، صرف یہ کہا جاسکتا ہے کہ ممکن ہے بعض آوازیں دوسری آوازوں کے ساتھ مل کر اچھا صوتی تاثر نہ چھوڑ سکیں۔ لیکن میں جب الفاظ کے صوتی معنی کی بات کرتا ہوں تو مجرد آوازوں کی جمالیاتی تھیں قدر نہیں کرتا بلکہ یہ کہتا ہوں کہ اردو زبان میں یقیناً بہت سی آوازیں ایسی ہیں جو دوسری آوازوں کے بہ نسبت فیکل یا مشکل تلفظ ہیں۔ اور ان آوازوں سے اجتناب کیا جائے تو سلی سلی لیکن ایک بالکل واضح طور پر خوش آئند صوتی فضا رعب ہو سکتی ہے۔

اس کہیے کا سب سے اچھا امتحان غزل کی زبان میں ہو سکتا ہے۔ سب سے پہلی غزل طلب بات یہ ہے کہ تمام اردو غزل میں (انشا اور فکر اقبال وغیرہ کی انٹی غزل کے علاوہ) وہ تمام آوازیں نسبتاً مقبول رہی ہیں جو ہماری مفاصل ہیں یا عربی سے مختص ہیں۔ غالب تو اس

معاہدے میں خاصے مقام تھے لیکن ان غزل گوؤں کو بھی دیکھیے جن کی زبان روز مرہ کی بول چال سے بہت قریب تھی، یعنی میر، جرات، انشا، حسرت، فراق وغیرہ، تو اندازہ ہوگا کہ دال ہندی، رائے ہندی، دال و رائے ہندی اور ہائے دوچشمی، رائے ہندی اور ہائے دوچشمی، دال ہندی اور نون وغیرہ آوازوں سے کس قدر اجتناب برتا گیا ہے اور آج بھی برتا جا رہا ہے۔ ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، ابن انشا وغیرہ کو الگ رکھیے کہ انھوں نے میر سے بھی استفادہ کیا ہے، لیکن غیر میر سے مستعار لینے والے جدید شعراء نے بھی ڈال، ژ، ٹھ، ژھ، ڈال و نون وغیرہ سے مسلسل گریز کیا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اردو میں ایسے الفاظ کی تعداد بہت کم ہے۔ یہ درست ہے کہ اردو میں اکثریت ایسے الفاظ کی ہے جن میں یہ آوازیں نہیں استعمال ہوئی ہیں، لیکن ان کے استعمال کا تناسب ڈال، ژ وغیرہ والے الفاظ کے تناسب استعمال سے کہیں زیادہ بڑھا ہوا ہے۔ بہت سے الفاظ و تراکیب تو ایسے ہیں کہ ان کے فارسی یا عربی مرادفات بہ کثرت استعمال ہوئے ہیں لیکن اصل ہندی لفظ مفقود ہے۔ مثلاً عصائے بھری، دستہ رہ گزار، دشوار وادی، مشت خاک، رہزن، سرخ تو بہت نظر آتے ہیں لیکن بدھاپے کی لکڑی، چوڑی سڑک، ننھن گھاٹی، مٹھی بھر مٹی، ڈاکو، چڑیا کا کمنچہ نہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ چون کہ اردو غزل کا مزاج ہی فارسی سے مستعار ہے اس لیے کیا تعجب ہے اگر فارسی اور عربی الاصل الفاظ کو اختیار کیا گیا اور ہندی الاصل الفاظ کو چھوڑ دیا گیا۔ تو اس کا آسان جواب یہ ہے کہ قصیدے کا بھی تو مزاج سراسر فارسی سے مستعار تھا، وہاں ہندی الاصل الفاظ، اور انھیں ڈال، ژے، ژھ والے الفاظ کی اس قدر کثرت کیوں ہے؟ قصیدے نے تو ایرانی تہذیب کو اس طرح جذب کر لیا تھا کہ جب وہ تہذیب فتم ہوئی تو قصیدہ بھی فتم ہو گیا۔ لیکن غزل اب بھی زندہ ہے اور آج بھی ایسے الفاظ سے دامن پھلتی ہے۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر غزل کا مزاج ایسا ہی غیر ہندوستانی تھا تو پھر ہزاروں عربی فارسی الفاظ چھوڑ کر ان کے ہندی مرادفات کیوں اختیار کیے گئے، یا اگر غیر ہندوستانی مرادفات قطعاً ترک نہیں کر دیے گئے تو ان کا استعمال ہندوستانی لفظ کے مقابلے میں کم کیوں ہوا؟ مثلاً راست بازو راست گو کی جگہ سیدھا اور سچا، سوزش کی جگہ جلن، خانہ کی جگہ گھر، کوچہ کی جگہ گلی، شر یا فاکہ یا برکی جگہ پھل۔ برگ کی جگہ پتی یا پتہ، حجر یا سنگ کی جگہ پتھر وغیرہ۔ لہذا یہ دلیل نا کافی ہے کہ اردو غزل نے ہر جگہ غیر ہندوستانی لفظ پر فضیلت دی ہے۔ ہندوستانی لفظ غیر ملکی کے ہم پلہ بھی رکھا گیا ہے اور

اسے غیر ملکی پر فوقیت بھی دی گئی ہے۔ اصل وجہ یہی ہے کہ فطری ترکیب آواز رکھنے والے الفاظ (جن میں اکثریت ہندی الاصل گھ، ڈھ، ٹھ، ژھ، ڈال، ٹ، ڈ، وغیرہ آوازیں کی ہے) اردو غزل نے ڈرتے ہی ڈرتے استعمال کیے ہیں۔

یہی حال ان الفاظ و تراکیب کا ہے جو عربی سے مختص ہیں۔ عربی کے ہزاروں اسم فاعل و مفعول اور مصادر جو اردو میں اچھی طرح گھل مل گئے ہیں، غزل میں شاید ہی نظر آتے ہیں۔ دو مثالیں میں اوپر دے چکا ہوں، ایسی سیکڑوں مثالیں آپ کے سامنے ہوں گی۔ لیکن ان سے بھی بڑھ کر نامقبول عربی کی اضافتیں اور تنوینی الفاظ ہیں۔ مغلوب، مغضوب، ضروری، الاعتبار، قریب النعم، طویل القامت، عظیم الخسب، ذکی الخس، شدید القوت، غالباً، یقیناً، ظاہراً، باطناً، لفظاً، معنا وغیرہ ایسے سیکڑوں الفاظ ہیں جو کسی دیوان غزلیات میں ایک آدھ بار آئے ہوں تو آئے ہوں لیکن اس سے زیادہ بار ان کا وجود شاید قصیدے میں ہی ممکن ہے۔ یہاں بھی معاملہ وہی ہے۔ اس قبیل کے الفاظ کے صوتی معنی اردو غزل کو گوارا نہ تھے۔

اوپر کی بحث سے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہ ہوگا کہ اردو غزل میں تغزل کی پہلی شرط یہ تھی اور اب بھی ہے کہ ایسے تمام الفاظ سے اجتناب کیا جائے صوتیاتی سطح پر جن کے معنی میں وہ مخصوص کیفیت ہو جسے ثنائیت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ لیکن نظم اور غزل کے مابہ الامتیاز کی حیثیت سے یہ اصول ہمیں بہت دور نہیں لے جاتا۔ اس سے تو یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ شروع سے لے کر آج تک اردو غزل کی صوتیاتی کیفیت کیا رہی ہے اور وہ کسی طرح سے نظم سے مختلف ہے، لیکن یہ ثابت نہیں ہوتا کہ یہ صوتیاتی مفت نظم میں ممکن نہیں ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ ایسی نظمیں آج بھی موجود ہوں یا آئندہ کہی جائیں جن میں وہی صوتیاتی کیفیت پائی جائے جو ہم غزل سے مخصوص کرتے آئے ہیں۔ اگرچہ ایسی صورت میں بھی ہمارے نتائج کی صحت Validity کم نہ ہوگی کیونکہ ہم ہمیشہ یہ کہہ سکیں گے کہ اس نظم میں غزل کی مفت پائی جاتی ہے، اور چوں کہ یہ مخصوص صوتیاتی نظم سب سے پہلے اور سب سے زیادہ غزل ہی میں ملتا ہے، اس لیے یہ غزل کی ہی پہچان ہے۔ اس جواب کے درست ہونے میں کوئی شبہ نہیں، لیکن کیا غزل اور نظم کا فرق بیان کرنے کے لیے ہم صرف اسی ایک دلیل کا سہارا لے سکتے ہیں جو بہر حال ایک مشینی دلیل ہے، اور اگرچہ یہ زیادہ آفاقی ہے لیکن اپنی نوعیت کے اعتبار سے اسی قسم کے دلائل میں آتی ہے جن کا ذکر میں شروع میں کر چکا ہوں۔

ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے، یا کم سے کم میں ایسا نہیں سمجھتا۔ اس احساس کے باوجود کہ صوتیاتی معنی کے تعلق سے غزل کے جس رویے کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے وہ ایک غیر شعوری رویہ ہے، اس لیے اس کے گہرے اور اصلی ہونے میں کوئی شبہ نہیں، میں اس چھان بین کو یہیں ختم نہیں کر سکتا۔ کیونکہ الفاظ کے سمندر میں ابھی اور بھی سوہیں بیٹھا ہوں گی، انہیں صرف سننے اور پہچاننے کی دیر ہے۔

غزل کا بنیادی تقاضا کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے چند سوال اور کیے جاسکتے ہیں: انوری اور خاقانی نے بغداد اور ایران کی تباہی پر قصیدے کیوں لکھے، غزل کو کیوں نہ اختیار کیا؟ میر اور سودا نے دہلی پر شہر آشوب کیوں لکھے، کیا دلی کی تباہی کا انعکاس ان کی غزلوں کے متفرق اشعار میں موجود نہیں ہے؟ بھویا مدحیہ شاعری غزل میں کیوں نہیں ہو سکتی؟ غالب نے یہ شعر کیوں کہا۔

بقدر شوق نہیں عرف بنگ نائے غزل کچھ اور چاہیے دست مرے پیوں کے لیے

اقبال نے شمع اور شاعر، گورستان شاعی، ذوق و شوق اور مسجد قرطبہ میں جن اسالیب کو اختیار کیا ہے وہ غزل سے بہت ملتے جلتے ہیں، لیکن اس کے باوجود انہوں نے اپنے خیالات کو نظم کی شکل کیوں دی؟ آپ سے دست نام یا اسلم بم یا جدید نوجوانوں کی جارحیت اور تشدد کو کٹی پر شعر کہنے کو کہا جائے تو آپ غزل کہیں گے یا نظم؟

ان سوالوں کا ایک ہی جواب ہے: غزل بنیادی طور پر بالواسطہ اظہار کی شاعری ہے، غیر واقعیت کی شاعری ہے اور روزانہ عمل زندگی کے تجربات کو اسی وقت قبول کر سکتی ہے جب انہیں استعارے میں بیان کیا جائے۔ غزل ان تمام تجربات کو بیدہ قبول کر سکتی ہے جن سے شاعر ایک داخل ہیں انسان کی حیثیت سے تنہا دوچار ہوتا ہے، جیسے عشق کے تجربات، لیکن وہ تجربات جن سے شاعر تنہا نہیں دوچار ہوتا بلکہ یہ تو تجربہ ہی سطح پر بہ طور ایک مفکرانہ ذہن کے دوچار ہوتا ہے (جیسے اقبال) یا وہ تجربات جو شاعر کو کسی معاشرے کے فرد کی حیثیت سے پیش آتے ہیں (شہر آشوب، مدح، ہجو، سیاسی اور سماجی زندگی کے مسائل اور الجھنیں) غزل کی گرفت میں اسی وقت آتے ہیں جب انہیں بالواسطہ، غیر واقعی اور استعاراتی اسلوب دیا جائے۔ چنانچہ روزانہ اور عملی زندگی کے تجربات یا مفکرانہ تصورات کا اظہار نظم ہی میں ہو سکتا

ہے۔ غزل کی پہلی اور آخری پہچان اس کی داخلیت، غیر واقعیت اور بالواسطگی ہے۔ غالب کو مفنضل حسین خاں کی مدح کرنی تھی، اس لیے انھوں نے کہا کہ کچھ اور چاہیے وسعت، غزل مدح (یعنی بلا واسطہ بیان) کی تحمل نہیں ہو سکتی۔

یہ صورت حال ان جدید نظموں میں بہت اچھی طرح دیکھی جاسکتی ہے جو بلاوات خود مبہم، استعاراتی بیان سے بوجھل اور داخلیت سے بھرپور ہیں۔ مثلاً عباس اطہر، افتخار جالب، انیس ناگی، عادل منصوری یا کسی بھی ایسے شاعر کو لیجیے جس کا اسلوب عام سے بہت زیادہ مبہم ہے۔ ان شعرا کے عیاں سماجی تجربات کی کڑھٹ ہے، ان کی شاعری دراصل اس فرد کی شاعری ہے جو ایسے مسائل سے دست درگریاں ہے جو اس کی تباہی کی گت نہیں ہیں بلکہ پورے معاشرے کی ملکیت ہیں۔ عباس اطہر کی نظم ”مگر ہارن بجانے کی اجازت نہیں“ اس کیلئے کو اچھی طرح واضح کرتی ہے کہ جدید نظمیں اگرچہ استعارے کا استعمال غزل ہی کی طرح کرتی ہیں لیکن ان کا اسلوب واقعی حقائق کو جوں کا توں دکھ دینے سے عبارت ہے۔ غزل میں یہی باتیں واقعی حقائق کو پس پشت ڈال کر کہی جاتی ہیں، لہذا اس میں عموماً کی فضا پیدا ہو جاتی ہے جو اس کے آسان اور سربلغ الفہم ہونے کا اظہار پیدا کرتی ہے۔

آجاؤ یہاں لوٹ مئی ہے آؤ
ور دو ہمار کو حسرت کی نظر دیکھنا، مت بھولنا
اک دوسرے کو روکتے
اک دوسرے کو خون میں پینکے ہوئے
سر پیٹے اور پیچھے چلاتے سبھی بھاگ رہے ہیں
کوئی آواز نہیں دیتا

(عباس اطہر: مگر ہارن بجانے کی اجازت نہیں)

ہمارے معاشرے کی سنگ دلی، قانون و قاعدے کی پابندی پر بہ ظاہر اصرار، لیکن یہ باطن انتشار، بے رنجی اور لاشعری کی پرورش، یہ اس نظم کا موضوع ہے۔ اس کے اظہار کے لیے ”لوٹ مئی ہے“ ایک دوسرے کو روکنا، ایک دوسرے کے خون میں پینکے ہوا ہونا، سر پیٹنا، پیچھا چلانا، لیکن آواز دینے سے احتراز، یہ پیکر استعمال کیے گئے ہیں جو انجائی واقعی اور بلا واسطہ

ہیں۔ نظم ان پیکروں اور ہارن بجانے کی اجازت نہ ہونے کے استعارے کی وجہ سے مبہم نہیں ہے۔ بلکہ اس لیے مبہم ہے کہ پوری نظم خود ایک استعارہ ہے جس کی کلید تلاش کیے بغیر نظم سر نہیں ہو سکتی۔ شاعر نے جس تجربے کو نظم کیا ہے وہ ایک ایسے فرد کا تجربہ ہے جو ایک معاشرے کا رکن ہے۔ اس تجربے کو ظاہر کرنے کے لیے اس نے واقعی حقائق کو جوں کا توں رکھ دیا ہے، لیکن اس تجربے کی معنویت پوری نظم میں بند کر دی ہے۔ لہذا اس نظم کی تخلیقی منزلیں یوں بیان کی جاسکتی ہیں۔ شاعر بہ حیثیت رکن معاشرہ — تجربہ — واقعیت سے لبریز بیان — استعارہ۔ اس کے برخلاف غزل اقبال کا شعر دیکھیے :

وہ خوف خرابی ہے کہ اتنا نہیں کوئی اخبار میں جو نقل عزیز اس کی خبر دے

یہاں وہی تجربہ بیان ہوا ہے جو عباس اطہر کا ہے، لیکن اس کی تخلیقی منزل میں واقعیت سے لبریز بیان (لوٹ کھسوٹ، ایک دوسرے کو روئنا، ایک دوسرے کے خون سے بھیگا ہونا، سر پینٹا، چیتا چلا، لیکن آواز نہ دینا) کا مقام آتا ہی نہیں۔ شاعر بہ حیثیت رکن معاشرہ — تجربہ — استعارہ، یہ اس شعر کے تخلیقی منازل ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ واقعیت سے صرف نظر کرنے کی وجہ سے استعارہ ہی استعارہ رہ جاتا ہے جو خود بہ خود پھیل کر اپنے حوالے تلاش کر لیتا ہے، جب کہ نظم میں واقعاتی اشارے استعارے سے متغایب ہوتے ہیں اور اسے مبہم بنا دیتے ہیں۔ یہ شکایت اکثر سننے میں آتی ہے کہ صاحب جدید غزلیں تو سمجھ میں آجاتی ہیں لیکن نظمیں پلے نہیں پڑتیں۔ وجہ یہ ہے کہ نظم واقعاتی بیان کے بغیر چل نہیں سکتی، چونکہ پرانی نظمیں منتشر استعارے پر اکتفا کرتی تھیں اس لیے انھیں سمجھنے میں کوئی مشکل نہیں ہوتی تھی، اب چون کہ جدید شاعر واقعاتی بیان کے پہلو بہ پہلو استعارہ کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ پوری نظم استعارے کا حکم رکھتی ہے تو واقعاتی بیان انجمن پیدا کرتا ہے۔

اے ہوا

طاؤزوں کی تو تلی آواز کو

اپنے کانوں پر اٹھائے پھر رہی ہے تو کہاں

دیکھ

چنائیں زمیں کے گوشے گوشے میں ابھرتی آ رہی ہیں

اور کالے پتھروں کے جسم سے
ہونٹ، آنکھیں، ہاتھ پیدا ہو رہے ہیں
(شہر یار: ایک اور التجا)

مگر میں کس قدر بد بخت ہوں
صدیوں سے صید آئینہ ہوں۔ کاش میں بھی
تنگی ہوتا، دشمن پر کار، مخمر، خون کا سیاہ
لا میرے رو بہ روا رہتا، جو میرا عکس ٹھہرا ہے
میں روز و شب ہڈوں تل سے حرف جواں ہوتا
میں روز و شب لب کے ساحلوں پر بے لہاں ہوتا
(براج کوئل: آئینہ)

شہر یار کے یہاں واقعی صورت حال کے اظہار کے لیے اعضاء جسم کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ نظم
شاعر کے اس خوف کا اظہار کرتی ہے جو اسے ایک غیر ہمدرد لائق اور معاندانہ جذبات سے
بھر پور معاشرے میں محسوس ہوتا ہے۔ براج کوئل کی نظم شخص ناکامی کا استعارہ ہے جس کے
لیے بد بخت، دشمن پر کار، مخمر، خون کا سیاہ، عکس وغیرہ الفاظ واقعاتی حوالے کا کام کرتے ہیں۔
یہی یا ان سے ملنے چلنے تجربات جب غزل میں آتے ہیں تو واقعاتی حوالے کی غیر موجودگی
ایک بالکل مختلف اور غیر واقعی تاثر پیدا کرتی ہے۔ مندرجہ بالا نکتوں کے سامنے یہ اشعار
رکھے۔

گھر ہوں اپنی ہی پرچائیں میں چار طرف پر ہے لب کے عجب دشمنوں سے رونا میرا (زب فہری)
ہر گھڑی ممر فردا یہ کی قیمت مانگے مجھے سے آئینہ مرا میری ہی صورت مانگے (ظیل الرحمن اعظمی)

یہ بات فوراً صاف ہو جاتی ہے کہ واقعاتی بیان (یعنی حقیقی اشیاء و واقعات کا ایسا بیان جس
میں ان کو پہچان لینا ممکن ہو) غزل کا انداز نہیں ہے۔ غزل دیت نام کے واقعات سے متاثر
ہو کر کہی جاسکتی ہے، لیکن اس میں گولہ بارود کا ذکر نہ ہوگا۔ غزل کی اسی بالواسطگی سے فائدہ
اٹھا کر اقسام صاحب نے اپنی مشتقہ حزیہ غزل کو ”بیاد دیت نام“ کا عنوان دے دیا ہے۔
کچھ جدید شعرا مثلاً منیر نیازی کی بعض نظموں میں واقعاتی حوالے کا فقدان یہ ثابت نہیں کرتا

کہ غزل نظم کے قریب آ رہی ہے، بلکہ صرف یہ ثابت کرتا ہے کہ جدید نظم جدید غزل سے متاثر ہے۔ ممکن ہے ایک وقت ایسا بھی آئے (اگرچہ نظم کے مزاج اور تقاضوں کو دیکھتے ہوئے یہ ممکن نہیں نظر آتا) کہ نظم واقعیت کو بالکل ترک کر دے اور صرف استعارے پر قناعت کرے۔ اگر ایسا ہوا تو نظم اور غزل کی تفریق بے معنی ہو جائے گی، یا اس وقت غزل صرف رواجی پس پس مضامین کے لیے مخصوص ہو کر رہ جائے گی اور اچھی شاعری کی بساط پر صرف نظم کا بول بالا ہوگا۔

(1971)

مطالعہ اسلوب کا ایک سبق

(سودا، میر، غالب)

اگرچہ یہ بات بار بار کہی جا چکی ہے لیکن پھر بھی اسے دہرانا شاید بے فائدہ نہ ہو کہ کسی شاعر کی انفرادیت کو پہچاننے، پرکھنے یا اس سوال کو طے کرنے میں کہ اس میں انفرادیت ہے بھی کہ نہیں، ہمیں پایاں کار اس کے اسلوب کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ موضوعات کسی کی ملکیت نہیں ہیں۔ حد سے حد یہ کہا جاسکتا ہے کہ کسی موضوع کے بارے میں کسی شاعر کا اپنا مخصوص رویہ ہو سکتا ہے لیکن اس رویے کی نشان دہی اتنی آسان نہیں جتنی معلوم ہوتی ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ کوئی رویہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اس قدر لطیف ہوتا ہے اور دوسرے رویوں سے اس کا فرق اس قدر نازک کہ ہمیں اس اختلاف کا اظہار کرنے کے لیے الفاظ نہیں ملتے۔ یہ تو شاید ممکن ہو جائے کہ ہزار وقت اور خرابی کے بعد ہم دو شاعروں کے درمیان رویے کے فرق کو بیان کر سکیں اور اس کو مثالوں سے ایک حد تک واضح بھی کر سکیں۔ لیکن جب عمومی طور پر بات کی جائے، مثلاً یہ سمجھانے کی کوشش ہو کہ ظفر اقبال کا رویہ منیر غیاثی، شہر یار، قاضی سلیم اور زبیب غوری سے کس درجہ اور کس طرح مختلف ہے، تو محاسن ہوتا ہے کہ ان نزاکتوں کو جھٹے اظہار میں لانا تنقید کے بس کی بات نہیں۔ خیر، یہ تو بہت باریک باتیں ہیں۔ سوئی اور سامنے کی باتیں بھی سمجھاتے وقت تنقید کی زبان سوکھ جاتی ہے، یہ اکثر دیکھا گیا ہے۔ مثلاً اگر یہ پوچھ لیا جائے کہ شہر یار کی عشقیہ شاعری اور زبیر رضوی کی عشقیہ شاعری میں کیا فرق ہے تو محسوس پھر کر بھی کہنا پڑتا ہے کہ دونوں اپنی اپنی جگہ ٹھیک ہیں۔ اور دراصل اس میں فائدہ کا اتنا قصور نہیں جتنا خود تنقید کا ہے۔ اقداری فیصلے آسان ہیں لیکن ان فیصلوں کو دلائل سے مستحکم کرنا آسان نہیں۔ شہر یار منیر غیاثی سے مختلف ہیں، یہ ایک طرح کا اقداری فیصلہ ہے۔ لیکن کیوں

مختلف ہیں؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے اقداری تنقید کے پاس لہجہ، اسلوب کی نرمی، درشتی، تڑپ، چھین اظہار ذہن کی کوشش، داخلیت، خارجیت، نزاکت، اچھوتا پن وغیرہ الفاظ ہیں جنہیں بہت آسانی سے الٹ پھیر کر دوسرے شعرا پر چسپاں کیا جاسکتا ہے، چاہے وہ منیر نیازی اور شہر یار سے بہت مختلف ہوں۔ مثلاً محمد علوی اور عادل منصور کی فرق بیان کرنے کے لیے بھی انہیں الفاظ کی مدد سے کہنا ہوگا: محمد علوی کا لہجہ مختلف ہے، ان کے یہاں خارجیت زیادہ ہے یا کم ہے۔ عادل منصور کے یہاں تڑپ کم ہے، درشتی زیادہ ہے یا تڑپ زیادہ ہے، درشتی کم ہے۔ ظاہر ہے کہ خداداد یا قاری کے پاس کوئی ایسی مشین یا پیمانے تو ہیں نہیں کہ وہ ان عناصر کے صحیح ناپ تول سے آگاہ ہو سکے، لہذا دونوں اپنے اپنے مقدور کی حد تک اشعار کا ہن ٹولتے رہتے ہیں۔ اور کبھی کبھی جب کوئی کچی بات ہاتھ لگ جاتی ہے تو بظلمت بجاتے ہیں۔ مارتھرپ فرلنگ کا یہ کہنا درست سہی کہ تنقید میں اقداری فیصلہ ناگزیر ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اقداری فیصلہ کیوں کر ہو؟ ظاہر ہے کہ اس کا ایک جواب یہ ہو سکتا ہے کہ ذوق اور وجدان کی بنا پر۔ تب دوسرا سوال یہ اٹھے گا کہ وجدان اور ذوق کی بنا پر کیسے کیسے فیصلے کو منوانے کی صورت کیا ہوگی؟ ظاہر ہے کہ دلائل دینے ہوں گے۔ یہ دلائل کہاں سے آئیں گے؟ یہ کہہ کر تو ٹھو خلاصی ممکن نہیں کہ منیر نیازی اس لیے بہترین شاعر ہیں کہ ان کے موضوعات نہایت نفیس ہیں۔ یہ بات تو قدامہ ابن جعفر جیسا کھوسٹ بھی اپنی نقد اشعر میں لکھ گیا ہے کہ موضوع کی خوبی کا شعر کی خوبی سے کوئی تعلق نہیں۔ لیکن اگر مان لیجے کہ ایسا ہی ہے اور موضوع کی خوبی کا شعر کی خوبی سے نہایت گہرا اور اصلی تعلق ہے تو ان نظموں کے بارے میں فیصلہ کیسے ہوگا جن کا موضوع ایک ہی ہے؟

لہذا اقداری فیصلے کی مضبوطی کے لیے سہی، لیکن اسلوب کو معیار بنا کر ہمیں کچھ اور فیصلے صادر کرنے ہوں گے۔ دوسری طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اقداری فیصلے کے لیے موضوع کا حوالہ غیر ضروری ہے، صرف اسلوب کو معیار بنا کر اچھے برے کا حکم لگایا جاسکتا ہے۔ چلیے یہ بات مان لی۔ لیکن اسلوب کا مطالعہ کیوں کر ہو؟ ایک مثال ملاحظہ ہو:

(انہوں) نے غزل کو نیا اسلوب، نیا انداز فکر، نئی تشبیہات اور نئی کیفیات دی ہیں۔ زندگی کی حلق حقیقتوں کو بھی انہوں کے اشعار کے سانچے میں اس طرح ڈھالا ہے کہ تلخیوں کی شدت برقرار رہتے ہوئے بھی رنگ و حسن کی پرکاری

موجود ہے۔

تو یہی ہے آپ کے مطالعہ اسلوب کا ڈھنگ؟ یہ کس شاعر کا ذکر ہے؟ میر، غالب، اقبال، اہامشا، سب کے بارے میں وہی کہا جاسکتا ہے، بلکہ کہا ہی گیا ہے، جو مندرجہ بالا اقتباس میں ہے۔

اس قسم کی تاثراتی تعیم زوجی سے انحراف اور اس کے رد عمل کے طور پر مغرب میں جو تنقید وجود میں آئی اسے اسلوبیات Stylistics کا نام دیا گیا ہے۔ اسلوبیات سے اتنا فائدہ تو ضرور ہوا ہے کہ شعری تنقید میں لفظ کی اہمیت مسلم ہو گئی ہے، اور یہ مان لیا گیا ہے کہ تنقید دراصل اسی وقت درست کی معیار کو چھو سکتی ہے جب وہ الفاظ سے معاملہ نہی کرے۔ اسلوبیاتی نقادوں نے یہ ثابت کر دیا کہ کسی فن پارے کی اثریت یا اس سے پیدا ہونے والے تاثر کا رشتہ الفاظ کے اس مخصوص لکم منہط سے، جو اس فن پارے کا خاصہ ہے، ثابت کیا جاسکتا ہے اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ فن پارے کی اثریت یا اس کے تاثر کی توجیہ اگر ممکن ہے تو اس مخصوص لفظی تنظیم کے حوالے سے، جو اس فن پارے میں ملتی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ فن پارے سے پیدا ہونے والے تاثر کی قدر و قیمت کیسے معلوم ہو؟ یہ کیسے معلوم ہو کہ اگر کسی فن پارے کے اسلوبیاتی خواص فلاں فلاں بیان کر دیے گئے تو یہ بھی ثابت ہو گیا کہ وہ فن پارہ اچھا ہی ہے؟ چنانچہ ایمان دار قسم کے اسلوبیاتی نقادوں نے تسلیم کیا ہے کہ اس قسم کی تنقید کا زیادہ تر کام محض روداد یہ Descriptive ہے۔ ہم یہ تو بتا سکتے ہیں کسی فن پارے میں افعال ناقصہ کتنی بار آئے ہیں اور ان کے ذریعہ کس قسم کا ڈھانچہ وجود میں آیا ہے۔ لیکن ہم یہ نہیں بتا سکتے کہ افعال ناقصہ کا یہ استعمال حسن ہے یا عیب۔ اسلوبیات کا زیادہ تر تعلق زبان شناسی سے ہے، زبان شناسی Linguistics بہر حال ایک علم ہے، فن نہیں۔ جب کہ ادب ایک فن ہے علم نہیں۔ علم کی بنیاد حقائق پر ہوتی ہے، فن کی بنیاد اقدار پر۔ دونوں میں کوئی بہت گہرا میل نہیں۔ ادب چاہے بالکل منسوخت نہ ہو لیکن علم تو یقیناً پورا منتطع ہوتا ہے؟ ان کا میل شاید ممکن ہی نہیں ہے۔ ایک اسلوبیاتی نقاد کا کہنا ہے کہ ہمارا کام صرف یہ ہے کہ ہم اس موضوعی تاثر کو جو اپنے اسلوب کے ذریعہ فن پارہ ہم پر فلق کرتا ہے کسی نہ کسی طرح ایک معروضی اوزار کی شکل دے دیں تاکہ اس کے ذریعہ اسلوب شناسی ممکن ہو سکے اور ایسا کرنے کا صرف ایک ہی راستہ ہے، وہ یہ کہ ہم اقداری فیصلے کے مواد کو بالکل ہی نظر انداز کر دیں اور اس کو اپنے

مطالعے کے لیے صرف ایک اشارہ سمجھیں۔ اب یہاں پر سب سے بڑی مشکل تو یہ آتی ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ ہر شخص کا موضوعی تاثر ایک سا ہو۔ اگر یہ فرض محال دو "اوسط قاریوں" کا موضوعی تاثر ایک سا ہو بھی گیا، تو بھی یہ محض "ایک سا" ہوگا۔ بالکل ایک نہیں ہو سکتا۔ کیوں کہ بالکل ایک ہونے کی صورت میں دونوں اوسط قاری بھی ایک ہی شخص ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ ممکن نہیں ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ شعر کے نقید المثال Unique اور ناقابل ترجمہ ہونے کی دلیل یہ دی جاتی ہے کہ شعر میں موضوع اور ہیئت متحد ہوتے ہیں، جو موضوع ہے وہی ہیئت۔ اور ہیئت و موضوع کے اتحاد کی دلیل یہ دی جاتی ہے کہ چون کہ ہر شخص اپنی اپنی جگہ نقید المثال Unique ہوتا ہے اس لیے یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ کوئی شخص کسی دوسرے کی بات کو اپنی ہیئت میں کہہ دے، دریں صورت، یہ تو ممکن ہی نہیں ہے کہ الف کا موضوعی تاثر ب کے موضوعی تاثر سے سرمختلف نہ ہو۔ اس طرح اسلوبیاتی نقاد کا یہ دعویٰ کہ وہ موضوعی تاثر کو معروضی اقدار کی شکل دے کر اسلوب شناسی کے اصول متعین کر سکتا ہے، سو فی صدی درست نہیں ہو سکتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک حد تک (ممکن ہے بڑی حد تک) یہ ممکن اہمیل ہے کہ اسلوبیات کی مدد سے اسلوب شناسی کے عمومی اصول متعین ہو سکیں۔

لیکن پھر اقدار کا کیا ہوگا؟ ہمارے اسلوبیات پرست نقاد کے لیے یہ تو ممکن نہیں ہو سکا ہے کہ وہ اقدار سے بالکل کنارہ کش ہو جائے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ اقدار کی حیثیت محض ایک اشارے کی ہے۔ یعنی ہم کسی فن پارے کو اسلوبیاتی مطالعے کے لیے اسی وقت منتخب کرتے ہیں جب ہمیں معلوم ہو کہ اس میں اچھے لوپ کے خواص موجود ہیں۔ پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ ان ہی (اچھے لوپ کے خواص) کو معلوم کرنے اور جاننے کے لیے تو ہم اسلوبیاتی تجزیے کا خشک ہتھ خواس طے کرنے کو آمادہ ہوئے تھے۔ مگر آپ نے تو بس یہ کہہ کر قصہ پاک کر دیا کہ اسلوبیاتی تجزیہ ہوگا ہی اسی فن پارے کا جس میں یہ خواص موجود ہوں۔ اس طرح بات وہیں رہتی ہے۔ لہذا مسئلہ اب ہمارے سامنے یوں ہے:

(۱) اقداری تنقید قییم اور گول مول اصطلاحوں کا سہارا لیتی ہے۔ وہ یہ تو بتا دیتی ہے کہ فلاں فن پارہ اچھا یا اہم ہے، لیکن کیوں اچھا یا اہم ہے، اس کی وضاحت کرتے وہ بظلمت جھانکنے لگتی ہے۔

(2) اسلوبیاتی تنقید خاصی حد تک قطعی ہوتی ہے، لیکن یہ بتانے سے قطعاً گھبر ہے کہ جس فن پارے کا تجزیہ وہ کر رہی ہے اس میں اچھائی کیا ہے۔ یعنی وہ کیوں اچھا یا اہم ہے۔
 (3) اقتداری تنقید (اگر بہت ایمان داری اور محنت سے کی جائے) ہمیں ان فنی اقدار کے بارے میں بتاتی ہے جو کسی فن پارے میں پائے جاتے ہیں۔
 (4) اسلوبیاتی تنقید (اگر بہت ایمان داری اور محنت سے کی جائے) اسلوب شناسی میں کارآمد ہوتی ہے۔

(5) کسی فن پارے کی قیمت متعین کرنے کے لیے اس کے اسلوب کا حوالہ ناگزیر ہے، لیکن یہ حوالہ نہ تو اقتداری تنقید کے اصول کی روشنی میں پوری طرح کام یاب ہو سکتا ہے، اور نہ اسلوبیاتی تنقید کے اصول کی روشنی میں مکمل طور پر ہرنا جاسکتا ہے۔
 مندرجہ بالا مقدمات پر غور کرنے کے لیے تنقیدی کتابوں سے نمونے وحوڈنا چنداں ضروری نہیں۔ کسی بھی مروجہ تنقیدی کتاب کا کوئی بھی صفحہ اس کے لیے کافی ہے۔ ان مقدمات کی روشنی میں مندرجہ ذیل اصول قائم کرنا بھی بہت مشکل نہیں ہے۔

(1) تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ کوئی ایسا راستہ وضع کرے جس میں اسلوبیات اور اقدار دونوں کی بقا اور تحفظ ممکن ہو۔

(2) اسلوبیات کے اصولوں کا تحفظ صرف اس طرح ممکن ہے کہ موضوعی تاثر کا حوالہ نہ دے کر صرف ان اسلوبیاتی خصائص کی روشنی میں مطالعہ کیا جائے جن کی معروضی حیثیت مسلم ہو۔ مثلاً یہ نہ پوچھا جائے کہ ”نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا“ میں فعل ناقص کی کیا اہمیت ہے؟ بلکہ یہ پوچھا جائے کہ اس مصرعے میں جو الفاظ ہیں وہ کس قسم کے ہیں (دہی، بدہی) ان کو برستے کا انداز کیسا ہے (قاری اضافت ہے کہ نہیں) ان کی آوازیں کس طرح کی ہیں (طویل، مختصر، معروف، مجہول وغیرہ) یہ بھی نہ پوچھا جائے کہ اگر مصرع نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا نہ ہو کر نقش ہے فریادی کس کی شوخی تحریر کا ہوتا تو کیا فرق پڑتا؟ یعنی یہ نہ کہا جائے کہ موجود صورت میں مصرع بیان اور سوال میں منقسم ہو گیا ہے (نقش فریادی ہے / کس کی شوخی تحریر کا) اور یہ بھی اس کی ایک قوت ہے۔ کیوں کہ یہ بھی ایک موضوعی بیان ہے۔ مسلم معروضی حیثیت رکھنے والے سوالات کے جوابات کو یکجا کیے جائیں اور ان کی روشنی میں نتائج مرتب کیے جائیں تو شاید ایک واضح تصویر سامنے آسکے۔

(3) اقداری تنقید کے اصولوں کا تحفظ صرف اس طرح ممکن ہے کہ جن اقدار کو معیار بنایا جائے ان کی فنی حیثیت مسلم ہو۔ موضوعات کو اقدار نہ سمجھ لیا جائے۔ مثلاً اگر کسی فن پارے میں شکست ذات کا ذکر ہو تو محض اسی وجہ سے اس کو اچھا فن پارہ نہ مان لیا جائے، بلکہ یہ پوچھا جائے کہ اس موضوع کے اظہار کے لیے کن فنی اقدار کو بردتا گیا ہے۔ یعنی استعارہ ہے کہ نہیں؟ علامت کا کیا مقام ہے؟ آہنگ کا حسن کس طرح ظاہر ہوا ہے؟ وغیرہ۔ اگر استعارہ ہے تو کس پائے کا ہے، اگر قافیہ ہے تو اس نے شعر سازی میں کتنا کام کیا ہے، علامت پیش پا اقدار ہے، رکی ہے یا ذاتی ہے۔

(4) فنی اقدار کی نشان دہی کرنا تنقیدی عمل کا جز و اعظم ہے۔ لیکن یہ نشان دہی اسی وقت ممکن ہے جب ان فنی اقدار کی انفرادی حیثیت کا انعکاس فن پارے میں ثابت ہو سکے۔ اس انعکاس کا ثبوت اسلوبیات کی روشنی میں مل سکتا ہے۔ بشرطیکہ اسلوب کا مطالعہ اقدار کو معطل کر کے نہ کیا جائے بلکہ اقدار کی پشت پناہی کے لیے کیا جائے۔

(5) اسلوب کا مطالعہ اور جزی ہے، خالص اسلوبیاتی تجزیہ اور جزی۔ اسلوب کا مطالعہ اصل تنقید ہے، بشرطیکہ وہ اقداری مطالعے کی پشت پناہی کرتا ہو یا کر سکتا ہو۔ یعنی نہ یہ کہنا درست ہے کہ فلاں فن پارہ اچھا ہے، نہ یہ کہنا درست ہے کہ فلاں فن پارے کا اسلوب اپنے اندر مندرجہ ذیل خواص رکھتا ہے، بلکہ صرف یہ کہنا درست ہے کہ فلاں فن پارے کا اسلوب اپنے اندر مندرجہ ذیل خواص رکھتا ہے اس لیے وہ خوب صورت ہے، اس لیے وہ فن پارہ اچھا ہے۔ یا یہ کہ فلاں فن پارے کا اسلوب اپنے اندر مندرجہ ذیل خواص رکھتا ہے اس لیے وہ منفرد ہے اس لیے وہ فن پارہ اہم ہے، یا یہ کہ فلاں فن پارے کا اسلوب اپنے اندر مندرجہ ذیل خواص رکھتا ہے اور اس لیے وہ منفرد اور خوب صورت ہے۔ لہذا وہ فن پارہ اچھا اور اہم ہے۔ ایک طرح سے دیکھا جائے تو منفرد اور خوب صورت کی تفریق کچھ بہت ضروری نہیں۔ کیوں کہ خوب صورت کی ایک پہچان یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ منفرد ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کا اسلوب خوب صورت ہے، کیوں کہ منفرد ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ غالب کا اسلوب منفرد ہے، کیونکہ خوب صورت ہے (یعنی اس کی خوب صورتی منفرد ہے)۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ چوں کہ غالب کا اسلوب منفرد ہے، اس لیے وہ خوب صورت ہے۔ لیکن عام طور پر شاعری کی تنقید میں انفرادیت کی قدر خوب صورتی کی قدر سے الگ اس لیے رکھا جاتا ہے کہ

زیادہ تر حالات میں انفرادیت ایک قدر مستزاد ہوتی ہے۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ کسی شاعر کا اسلوب خوب صورت ہو لیکن منفرد نہ ہو، بدیہی معنی کہ اس طرح کی خوب صورتی اردوں کے یہاں بھی مل سکتی ہو۔ لہذا آخری تجربے میں یہ ڈھونڈنا پڑتا ہے کہ کسی شاعر میں کون سی ایسی خوب صورتی ہے جو دوسروں کے یہاں کم ملتی ہو یا بالکل نہ ملتی ہو۔ لہذا مطالعہ اسلوب کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ مطالعہ کرنے والا خود کو صرف اس شاعر تک محدود نہ رکھے جو اس کا مخصوص موضوع بحث ہے بلکہ وہ آگے پیچھے بھی دیکھتا جائے کہ اور شاعروں کے یہاں کیا صورت حال ہے۔ اس حقیقت کو الیٹ نے بڑی خوب صورتی سے واضح کیا ہے، اگرچہ اس نے یہ بات مختلف سیاق و سباق میں کہی تھی:

... اگر ہم کسی شاعر کا مطالعہ (اس کی انفرادیت کے) تعصب کو نظر انداز کرتے ہوئے کریں تو ہمیں اکثر یہ محسوس ہوگا کہ اس کے کلام کے صرف بہترین حصے ہی نہیں، بلکہ منفرد ترین حصے بھی وہ ہیں جن میں اس کے اسلاف نے اپنی لاقانیت کا اظہار انتہائی پر زور ذہنگ سے کیا ہے... کوئی بھی شاعر کوئی بھی فن کار، تنہا حیثیت سے اپنے مکمل معنی نہیں رکھتا... یہ ضرورت اور محبوری کہ شاعر (پرائوں سے) تقابلی رکھتا ہے، ان میں مربوط ہوتا ہے، یک طرفہ نہیں ہوتی۔ جب کوئی فائن پارہ وجود میں آتا ہے تو یہ کوئی ایسا واقعہ نہیں ہوتا جو تنہا ہو، بلکہ جو کچھ واقع ہوتا ہے وہ بہ یک وقت ان تمام فن پاروں پر بھی واقع ہوتا ہے جو پہلے گزر چکے ہیں۔

ظاہر ہے کہ یہ بات الیٹ نے روایت اور ماضی کے زندہ وجود کے حوالے سے کہی ہے، لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ جو بات ماضی پر صادق آتی ہے وہ اس سے کہیں زیادہ شدت کے ساتھ حال پر بھی صادق آتی ہوگی۔

مثلاً ہمارے لیے یہ ممکن نہیں ہے کہ غالب یا مختار اقبال یا میراٹیس کے اسلوب کا مطالعہ کرتے وقت اس بات کو بالکل نظر انداز کر دیں کہ ان کے اسالیب ان کے ہم عصروں، پیش روؤں (اور اگر شاعر ماضی کا ہے تو اس کے بعد آنے والوں) کے سامنے کیا رنگ اختیار کرتے ہیں۔ سیزان نے رنگوں کے بارے میں کہا تھا کہ دو سرخ رنگ ایک طرح کے نہیں ہو سکتے اور نہ یہ ممکن ہے کہ اگر دو رنگ (مثلاً سرخ اور ہنز) اکٹھے ہو جائیں تو سبز بالکل ہنز

ی رہ جائے اور سرخ بالکل سرخ ہی رہے۔ سرخ، ہبز پر اثر انداز ہوگا اور ہبز سرخ پر۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تصویروں میں (مثلاً اگر سب کی تصویر ہے) ہر سرخ چیز الگ طرح کی سرخی میں بنی ہوئی ہے۔ یہیہ بھی حال اسالیب کا ہے۔ غالب کا اسلوب جب سیر کے مقابل رکھا جائے گا تو دونوں متاثر ہوں گے۔ اگر مطالعہ اس طرح کیا جائے کہ بس انہیں کا ذکر ہو، کسی اور کا نہ ہو، تو اسلوب کا مطالعہ ادھورا رہے گا۔

آپ کہیں گے کہ یہ ممکن نہیں ہے کہ ایک شاعر کا مطالعہ کرتے وقت تمام طرح کے شاعروں کا ذکر کیا جائے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ تمام طرح کے شاعروں کا ذکر کیا جائے، ممکن ہے ذکر صرف ایک دو شاعروں کا ہو جن کا حوالہ دیے بغیر اسلوب کی پہچان متعین نہ ہو سکے۔ لیکن یہ قطعاً ضروری ہے کہ نقاد کو دوسرے صاحب اسلوب شعرا یا اہم شعرا کے اسالیب کا احساس اور تخلیقی تجربہ ہو چکا ہو۔ اگر کوئی انگریزی داں شخص امداد پڑھے اور صرف غالب کو پڑھے، پھر غالب پر تنقید لکھے تو وہ تنقید نہایت پست درجہ کی ہوگی۔ کیوں کہ وہ انگریزی داں شخص میر، سودا، انیس، اقبال، ظفر اقبال، سے ناواقف ہوگا۔ لہذا وہ غالب سے بھی ناواقف ہوگا۔ بنیادی بات یہ ہے کہ غالب کے نقاد کو نظیر اکبر آبادی کا بھی شعور ہونا چاہیے اور دیا شنکر نسیم کا بھی اور منیر نیازی کا بھی۔ نہ یہ ان سے الگ ہے، نہ وہ اس سے الگ ہو سکتے ہیں۔ تقابلی شعور کی اس کمی کی وجہ سے ہمارے اکثر نقاد اور گاری جدید شاعری پڑھ کر گھبراتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ان کے ساتھ زیادتی ہو رہی ہے۔ تقابلی شعور کے بارے میں خیال رہے کہ یہ تقابلی مطالعے سے الگ اور مختلف ہے۔ تقابلی مطالعہ صرف فہرست تیار کرتا ہے، فلاں عنصر ہے، فلاں عنصر نہیں ہے۔ تقابلی شعور فہرست تیار کر کے اس سے فوراً تنقیدی نتائج مرتب کرتا ہے، اور اس فہرست کی کارفرمائی ماضی و مستقبل میں دھوڑ لیتا ہے۔ تقابلی مطالعہ مضمون کا کام ہے، تقابلی شعور نقادوں کا خاصہ ہے۔

مثال کے طور پر سودا، میر اور غالب کے اسالیب کا مطالعہ کیوں کر ہو؟ آہ اور واہ، پستش بہ فایت پست، بلعش بسیار بلند، سودا کے جوہر ایسے ہیں جو شعور قیامت، اگر اس کو استوا کا مل مل گیا تو بڑا شاعر ہوگا ورنہ مہمل لکے گا، تخیل کی چھبے گی اور خیال کی نزاکت۔ ان سب کی بات تو ہو چکی۔ گھلاوٹ اور سوز و گداز کی بات بھی ہوگی، ملاہٹ اور اکثرین کی بھی، سوال پھر بھی وہاں ہی رہا کہ مندرجہ ذیل شعروں میں سودا، میر اور غالب کو کس طرح پہچانا جائیے:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے مدعا عفا ہے اپنے عالم تقریر کا
ایک دن تھ سے مسلک اٹھتے نہ دیکھا کار دہاں اے جس حامل کچھ اس فریاد بے تاثیر کا
بلد کش ہیں عہد بھری میں بھی تیرے صہ پہ ہم قدخم گشت ہوا حلقہ ہے زنجیر کا

اس بات کو نظر انداز کیجیے کہ غالب کا شعر بہت مشہور ہے۔ ہم اسے فوراً پہچان لیں گے۔ فرض کیجیے کہ ہم آپ ایسے طالب علم ہیں جنہوں نے یہ فراموشی پہلے کبھی نہیں پڑھیں نہ سنی۔ اب ہم کیوں کر پہچانیں گے کہ یہ شعر کن لوگوں کے ہیں؟ ظاہر ہے کہ صرف ایک ایک شعر سے شاعر کو پہچانا بہت ہی مشکل ہے۔ اردو میں لاکھوں شاعر ہوئے ہیں، خدا معلوم کس نے یا کن لوگوں نے یہ شعر کہے ہوں؟ لیکن ہم کو یہ بتا دیا گیا ہے کہ میر، غالب اور سودا کا ایک شعر ہے، اب پہچانے۔ یہ دعویٰ تو نہیں کیا جاسکتا ہے کہ اگر ہم ان شعرا کے اسلوب کا مطالعہ کیا ہوگا تو ہم فوراً پہچان ہی لیں گے کہ کون سا شعر کس کا ہے، لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اگر ہم ان شعرا کے اسلوب سے واقف ہوں اور اردو شاعری کا تقابلی شعور رکھتے ہوں تو ہمیں فیصلہ کرنے میں خاصی سہولت ہوگی۔ لیکن تنقید کوئی لال بھنگو کا کھیل نہیں ہے۔ مطالعہ اسلوب اور تقابلی شعور کا مقصد یہ نہیں ہے کہ ہم اس طرح کی پھیلیاں پوچھیں اور آخر کہہ دیں کہ معلوم ہوتا ہے سودا اور میر نے غالب کے رنگ میں شعر کہے ہیں۔ مطالعہ اسلوب اور تاریخی شعور کا مقصد یہ ہے کہ ہم ان کی روشنی میں شعرا کے پورے کلام یا ان کے کلام کے ایک معرکہ جیسے کو دیکھ کر حکم لگا سکیں کہ ان کے اسلوب میں یہ خواص ہیں، یہ خاص ہیں، یہ انفرادیتیں ہیں۔

اب اس تمہید کی روشنی میں پوری فہم کا مطالعہ کر کے دیکھیے۔ شاید کوئی ایسی صورت پیدا ہو جو انفرادیت اور اختصاص کی نشان دہی کر سکے۔ ایسا نہیں ہے کہ اسلوب اور فنی اقتدار کا مطالعہ بس انہیں عنوانات کے تحت ہونا چاہیے جو میں نے قائم کیے ہیں۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ جو عنوانات میں نے قائم کیے ہیں وہ بنیادی اور ناگزیر ہونے کے ساتھ ساتھ بہت ہی سادہ، آسان اور حتی الامکان معروضی حیثیت رکھتے ہیں۔

(1) سودا

ہے یہ دیوانہ مرید اس زلف چٹ کس پیر کا سلسلہ بہتر ہے سودا کے لیے زنجیر کا

زخمِ دل پاوے مرے سوزِ سخن سے التیام
چاکِ لب ہے زبانِ شمع سے دلِ گمیر کا
گلِ مرے شہدِ یہ کب بھیجے ہے وہ ابرو کماں
طرحِ شمع کے کھلے جب تک نہ پیکاں تیر کا
ایک دن تجھ سے سلگ اٹھتے نہ دیکھا کارواں
اے جس حاصلِ کچھ اس فریاد ہے تاثیر کا
توڑ کر بت خانے کو مسجدِ بانی تو نے شیخ
برہمن کے دل کی بھی کچھ فکر ہے تعمیر کا
سیم و زر کے آگے سودا کچھ نہیں انسان کی
خاک ہی رہنا بھلا تھا بلکہ اس اکسیر کا
(کلیات مرتبہ آسی، نول کشور، 1932، جلد اول، صفحہ 12)

(2) میر

میر کے قابل ہے دل صد پارہ اس نچیر کا
جس کے ہر ٹکڑے میں ہو پوسٹ پیکاں تیر کا
سب کھلا بارگاہِ جہاں الایہ حیران و خفا
جس کو دل سمجھے تھے ہم سو غنچہ تھا تصویر کا
یوئے خوں سے جی رکا جاتا ہے اے بادِ بہار
ہو گیا ہے چاکِ دل شاید سو دلِ گمیر کا
کیوں کہ فحشِ ازل نے نقشِ ابد کا کیا
کام ہے اک تیرے منہ پر کھینچنا شمشیر کا
وہ گزرتا سبیلِ حوادث کا ہے بے بنیاد و ہر
اس خرابے میں نہ کرنا قصد تم تعمیر کا
بس طیب اللہ مری بالیس سے مت دے دوسر
ناله کش ہیں عہدِ بیری میں بھی تیرے درپہ ہم
جو ترے کوچے میں آیا پھر دیں گاڑ اسے
خون سے میرے ہوئی یک دم خوشی تم کو تو لیک
لختِ دل سے بول چہری پھولوں کی گونڈی ہے دلے
گودِ مجنوں سے نہ جاویں گے کہیں ہم بے لڑا
کس طرح ماننے یارو کہ یہ عاشق نہیں
رنگ اڑا جاتا ہے تک چہرہ تو دیکھو میر کا
(کلیات مرتبہ گل عباس عباسی، دہلی، 1968، صفحہ 116)

(3) غالب

(الف)

نقشِ فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاندی ہے پیرِ سخن ہر جگرِ تصویر کا
کادِ کادِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لڑا ہے جوئے شیر کا

جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے سیر شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا
آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے دعا عطا ہے اپنے عالم تقریر کا
بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا
(ب)

آتشیں پاہوں گداز وحشت زنداں نہ پوچھ موئے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ پاں زنجیر کا
شوشی نیرنگ صید وحشت طاؤس ہے دام ہرزے میں ہے پرواز چمن تسخیر کا
لذت ایباد ناز افسون عرض ذوق قتل قتل آتش میں ہے تھج یار سے تجھیر کا
خشت پشت دست بجز و قالب آغوش و دار پر ہوا سل سے پیانہ کس تعمیر کا
وحشت خواب عدم شود تماشا ہے اسد جو مژہ جوہر نہیں آئینہ تعمیر کا
(نصیر عرشی، علی گڑھ، 1958ء، صفحہ 142، 11)

غزلیں آپ نے ملاحظہ کر لیں۔ اب تجزیے پر آئیے۔

سب سے پہلے تو اشعار گن لیجیے: سودا چھ (6)، سیر بارہ (12)، غالب دس (10)۔
یہاں تک تو اتفاق امر ہے۔ ممکن ہے ان غزلوں میں اور بھی اشعار رہے ہوں۔ لیکن ہمارے
پاس موجودہ شکل میں یہ اتنے ہی اشعار پر مشتمل ہیں۔ لہذا محض اس گنتی کی روشنی میں ان شعرا
کو کم گویا پر گو ہونے کی سند نہیں مل سکتی۔ لیکن الفاظ کی تعداد کا معاملہ دوسرا ہے، کیوں کہ ان
اشعار میں جتنے الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان کی گنتی ہمیں اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ ایک
زمین و بحر میں شعر کہنے کے باوجود ہر شاعر کے یہاں الفاظ کا اوسط ایک سا یا تقریباً ایک سا
نہیں ہوتا۔ ہر شاعر اپنے مخصوص مزاج کے مطابق لفاظی یا کفایت الفاظ کا اصول غیر شعری طور
پر اختیار کرتا ہے۔ اگر کسی شاعر نے زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں تو ہم اسے اس شاعر کے
مقابلہ میں لفاظ اور فضول خرچ ٹھہرائیں گے جس نے اتنی ہی دست میں کم الفاظ سے کام
نکال لیا ہے۔ دل دشمن محذوف کا ڈھانچا گویا ایک قطعہ زمین ہے جس میں شاعر کو مکان بنانا
ہے۔ ردیف و تاقیہ اس کی چہار دیواری ہیں (کیوں کہ یہ تینوں میں مشترک ہیں) الفاظ گویا
ایشیں ہیں جن سے ہر شاعر نے زمین کا چپہ چپہ بھر دیا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ کس شاعر
نے اپنی زمین بھرنے کے لیے زیادہ ایشیں استعمال کی ہیں، کس نے کم۔ اسراف ہر کام میں
برا ہوتا ہے اور شاعری میں تو علی الخصوص اسراف بہت برا عیب ہے، کیوں کہ شاعری کفایت

الفاظ کا فن ہے، کثرت الفاظ کا نہیں۔ یہاں یہ دلیل استعمال نہیں ہو سکتی کہ ممکن ہے کسی شاعر نے نسبتاً زیادہ الفاظ اس لیے استعمال کیے ہوں کہ اس کو اپنے شعر میں نسبتاً زیادہ معنی رکھنے ہوں۔ بادی الحکم میں تو یہ بات بڑی ہا وزن ہے کیوں کہ جتنے لفظ ہوں گے اتنے ہی معنی ہوں گے۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ اس کی تین بڑی وجہیں ہیں۔ اول تو یہ کہ زمین کا رقبہ مقرر ہے (یعنی وزن، بحر، ردیف و قافیہ) ایک مقررہ رقبہ مقررہ معنی ہی کا حامل ہو سکتا ہے۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ رقبہ تو چار گز ہو، لیکن ہم اس میں چار ہزار گز معنی بھر سکیں۔ دوم یہ کہ کسی بھی تحریر میں، اور خاص کر شعر میں، سارے الفاظ با معنی نہیں ہوتے، چند ہی الفاظ با معنی ہوتے ہیں، بقیہ الفاظ صرف منطقی (زبانی یا مکانی) ربط قائم کرتے ہیں۔

مثلاً اس مصرعے ع

منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں

میں لفظ تو سات ہیں لیکن صرف تین لفظ با معنی ہیں، یعنی منزلیں، گرد، اڑی۔ بقیہ الفاظ ان کو زمانی اور مکانی ربط عطا کرتے ہیں۔ سوئم یہ کہ کوئی ضروری نہیں کسی عبارت میں سارے ہی الفاظ معنی ملنے کرتے ہوں۔ بہت سے الفاظ غیر ضروری بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ اصول اتنا واضح ہے کہ مثال کی ضرورت نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شاعری اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ اس میں کم سے کم لفظ استعمال ہوں، پھر بھی بات پوری ہو، شعر مکمل ہو۔ رہا سوال شعر میں معنی کی کثرت یا تعداد کا، تو یہ الفاظ کی تعداد پر نہیں بلکہ ان کی Quality پر منحصر ہے۔ شعر گوئی کے فن کے اعتبار سے ہمارا معیار یہ ہے کہ شعر مکمل ہو۔ اس میں کسی ایسے منطقی ربط کی کمی نہ محسوس ہو جس کے بغیر بات ادھوری رہ جاتی ہو، اور پھر بھی کم سے کم الفاظ استعمال کیے گئے ہوں۔

مندرجہ بالا غزلوں میں الفاظ کی تعداد متعین کرنے کے لیے میں نے لسانیات یا زبان شناسی کے اصولوں کے بجائے عام محاورہ اور جاتی پہچانی زبان کے معیار کو سامنے رکھا ہے۔ مثلاً ہر وہ لفظ جو ”کیر“ پر ختم ہوتا ہے (داسن کیر، گل کیر و فیروہ) ایک لفظ مانا گیا ہے۔ ”بے“ کا سابقہ الگ لفظ مانا گیا ہے (مثلاً بے تقصیر، بے نوا = دو لفظ)۔ مرکبات مثلاً نالہ کش، بت خالہ، بس کہ، رہ گزر، ایک لفظ فرض کیے گئے ہیں۔ ایسے مرکبات جن کو الگ نہیں کیا

جاسکا (مثلاً کاو کاو) انھیں ایک لفظ مٹا ہے۔ نہایت فریب مرکبات جو افعال سے بنے ہیں اور جن کا فعل اردو میں الگ استعمال نہیں ہوتا (مثلاً خم گشت) ایک لفظ مانے گئے ہیں۔ ”آتش دیدہ“ ”صد پارہ“ وغیرہ الفاظ جن کے ٹکڑے الگ الگ بھی مستعمل ہیں، دو لفظ فرض کیے گئے ہیں۔ واو عطف کو ایک لفظ مانا گیا ہے۔ اردو کے تمام افعال کو الگ الگ لفظ مٹا گیا ہے (مثلاً ”ہو گیا ہے“ یہ تین لفظ، ”ہوا ہے“ دو لفظ وغیرہ) اگر آپ کو اس اصول سے پورا اتفاق نہ ہو تو بھی تجزیے کی صحت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ کیونکہ میں نے ان کا اطلاق تینوں غزلوں پر یکساں طور سے کیا ہے۔ اگر ان میں سے کسی کو آپ مسترد کر دیں گے تو بھی ان کا اثر تینوں پر یکساں ہوگا۔ مثلاً اگر آپ ”رہ گزر“ یا ”نامن گیر“ کو ایک کے بجائے دو لفظ اور ”بے نوا“ کو دو کے بجائے ایک لفظ مانیں تو ہر شاعر کے یہاں کچھ الفاظ کم یا زیادہ ہو جائیں گے۔ اوسط تقریباً برابر رہے گا۔

متذکرہ اصول کی روشنی میں گنتی کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ سودا نے ایک سو عیارہ (111)، میر نے دو سو چھبیس (226) اور غالب نے ایک سو چوں (154) الفاظ استعمال کیے ہیں۔ الگ الگ اشعار کے اعتبار سے اور اوسط کے حساب سے یہ صورت بنتی ہے:

سودا :

کل الفاظ 111، اوسط فی شعر 18.5، اوسط فی مصرع 9.25
ایک شعر میں کم سے کم الفاظ: 16 (صرف ایک شعر، نمبر 3)، زیادہ سے زیادہ الفاظ ہیں (20) شعر نمبر 3 اور 5 میں ہیں الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔

میر :

کل الفاظ 226، اوسط فی شعر 18.8، فی مصرع 9.4
ایک شعر میں کم سے کم الفاظ: 17 (شعر نمبر 5 اور نمبر 7)، زیادہ سے زیادہ الفاظ ہیں (20)۔ شعر نمبر ایک دو، عیارہ اور بارہ میں ہیں لفظ استعمال ہوئے ہیں۔

غالب :

کل الفاظ 154، اوسط فی شعر 15.4، فی مصرع 7.7
ایک شعر میں کم سے کم الفاظ: 14 (شعر نمبر 3، نمبر 4، نمبر 7 اور نمبر 10) کل چار شعر۔

زیادہ سے زیادہ وہ الفاظ: 17 (نمبر 5، نمبر 6، نمبر 9) کل تین شعر۔

فزل میں سب سے کم الفاظ والے شعر: سودا 1، میر 2، غالب 4

فزل میں سب سے زیادہ الفاظ والے شعر: سودا 2، میر 4، غالب 3

اس تجزیے سے جو نتائج نکلتے ہیں ان کی وضاحت چنداں ضروری نہیں۔ لیکن محض دل چسپی کی خاطر یہ عرض کیا جاسکتا ہے کہ غالب کے یہاں الفاظ کا اوسط سب سے کم تو ہے ہی، نکتے کی بات یہ ہے کہ ان کے دس شعروں میں سے چار ایسے ہیں جن میں الفاظ کی کم سے کم تعداد (یعنی 14) استعمال ہوئی ہے۔ گویا غیر شعوری طور پر انھوں نے کفایت الفاظ کا جو سب سے مشکل معیار قائم کیا تھا وہ دس میں سے چار شعروں میں پورا ہوا۔ اس کے برخلاف سودا نے چھ میں سے ایک اور میر نے بارہ میں سے دو ہی شعر ایسے کہے جن میں وہ اپنے ہی قائم کردہ معیار کے اعتبار سے کم سے کم الفاظ استعمال کر سکے۔ دوسری طرف میر نے بارہ میں سے چار اور سودا نے چھ میں سے دو شعر ایسے کہے جن میں ان کی فزل کے اعتبار سے سب سے زیادہ الفاظ (یعنی دس) استعمال ہوتے ہیں۔ یعنی اگر کم سے کم الفاظ کا استعمال ایک مستحسن معیار ہے (اور یقیناً ایسا ہے) تو سودا اور میر چھ شعروں میں صرف ایک شعر میں وہ معیار برقرار رکھ سکے، جب کہ غالب نے دس میں سے چار شعروں میں اسے برقرار رکھا ہے۔ اور اگر زیادہ الفاظ کا استعمال عیب ہے (اور یقیناً ہے) تو سودا اور میر نے اپنے ایک تہائی اشعار میں اس عیب کو راہ دی ہے۔ غالب کے یہاں یہ اوسط تہائی سے کم ہے۔ دس میں سے تین (غالب) چھ میں دو (سودا)، بارہ میں چار (میر)۔ میر اور سودا کے یہاں کم سے کم کا معیار (17 یا 16 الفاظ فی شعر) غالب کے زیادہ سے زیادہ (17 الفاظ فی شعر) کے تقریباً برابر ہے۔ غالب کے یہاں کم سے کم الفاظ کا معیار (14 الفاظ فی شعر) میر و سودا سے بہت کم (یعنی بہت اونچا ہے)۔ لہذا تفصیل و کفایت کی حد تک غالب کا اسلوب، میر و سودا سے کہیں برتر ہے۔ اور سطحی اختلافات کے باوجود میر و سودا کا اسلوب ایک دوسرے کے قریب ہے۔ حتیٰ کہ ان دونوں کے اوسط الفاظ فی شعر بھی تقریباً برابر ہیں (سودا 18.5 فی شعر، میر 18.8 فی شعر)۔

اب الفاظ کی لمبائی تفریق پر آئے۔ یہ بات مانی ہوئی ہے کہ دسی لفظ کے مقابلہ میں بدسی لفظ اپنے مفہوم و آہنگ کے اعتبار سے ایک غیر معمولی کیفیت رکھتا ہے جسے

Sophistication سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ بہت سی محفل اور فحش باتیں جو ہم اردو میں بہ تکلف کہہ پاتے ہیں یا بالکل نہیں کہہ پاتے، انگریزی یا عربی یا فارسی (یا کسی بھی غیر زبان میں) بہ آسانی کہہ دیتے ہیں۔ ہماری عام بول چال میں بھی پیشاب پخانے کو جانے کی جگہ ہاتھ روم جانا، جھ لینا کی جگہ بوسہ لینا یا kiss کرنا، بچہ ہونا کی جگہ زچگی ہونا، پادنا کی جگہ ریاچ خارج کرنا یا گوز صادر کرنا وغیرہ اسی لیے مستعمل ہیں کہ بدیسی لباس میں یہ اعمال زیادہ Sophisticated معلوم ہوتے ہیں۔ (اگر میں اس قہرست کو طویل کروں گا تو قانون و اخلاق کے محققوں کی توجہ کا مستحق ٹھہروں گا۔ آپ حضرات اپنے اپنے محفل کو کام میں لائیں) اردو کا معاملہ اس سلسلے میں انتہائی انوکھا اور دل چسپ ہے۔ ہم لوگوں نے فارسی اور عربی کے الفاظ کثرت سے مستعار لیے، انہیں اپنا بھی لیا، حتیٰ کہ وہ ہماری بول چال میں بھی آگئے۔ لیکن چوں کہ جس ملک میں اردو زبان بولی جا رہی تھی، اس کی زبان (بلکہ زبانیں) خود بھی زوردار، ترقی پذیر اور خاصی حد تک قدرت اظہار رکھتی تھیں، اس لیے زیادہ تر عربی فارسی الفاظ کی ایک تزئینی قدر Ornamental value برقرار رہی۔ میں پہلے بھی اشارہ کر چکا ہوں کہ ہماری شاعری میں طائر روح کی جگہ روح کی چڑیا، قفس کی جگہ بجر، آشیان کی جگہ گھونسلہ، وادی دشوار کی جگہ کھن گھاٹی، کوزہ کی جگہ سکورہ وغیرہ بھی استعمال نہیں ہوئے اور نہ اب ہو سکتے ہیں۔ جدید مہد میں بے تکلف زبان کی جو روایت قائم ہوئی ہے اس نے روزمرہ زبان میں بولے جانے والے انگریزی الفاظ (شکیس، ہارن، بریک، مڑیٹ لائٹ، بلب، ریل، ڈیزل، الری، لوزی وغیرہ) تو شاعری میں داخل کر دیے گئے ہیں اور ہندی کے بھی ایسے الفاظ، جو اپنی اہمیت کے اعتبار سے ذرا Sophisticated معلوم ہوتے ہیں (مثلاً آکاش، گنگ، نگر، درپن، وائنا، ولاس وغیرہ) بھی اپنائے ہیں۔ لیکن شمع، نشین، قفس، آشیان، طائر روح، رخسار وغیرہ کے دیسی مرادفات جو عام بول چال میں ان بدیسی الفاظ کو تقریباً جلا وطن کر چکے ہیں، شاعری میں اب تک داخل نہیں ہو سکے۔ واضح رہے کہ میں ان الفاظ کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جن کے دیسی یا ہندی مرادفات اردو میں مستعمل ہی نہیں ہیں (مثلاً وہم ابھرم، شے یا چیز اوستو، خوف ایسے وغیرہ) میں تو ایسے الفاظ کی طرف اشارہ کر رہا ہوں جن کے دیسی مرادفات اردو زبان کا حصہ ہیں (طائر چڑیا، آشیان، نشین، گھونسلہ، شمع، موسم جی وغیرہ) اس بحث کا مدعا یہ ہے کہ اردو میں شاعری کی زبان ہمیشہ سے Sophistication

کی طرف مائل رہی ہے۔ اور یہ Sophistication زیادہ تر بدیسی الفاظ اور تراکیب (مرکبات اضافی و توصیفی فارسی حروف صلف و چار سے جوڑے ہوئے فقرے وغیرہ) کا مرہون منت رہا ہے۔ اردو میں جن شعرا کے اسلوب کو مثالی اور شاندار اور منفرد کہا گیا ہے (غالب، انیس، اقبال) ان کے یہاں بدیسی الفاظ و تراکیب انتہائی کثرت سے نظر آتے ہیں۔ حتیٰ کہ میر جن کے اسلوب کے بارے میں عام طور پر دعویٰ کیا جاتا ہے کہ انھوں نے بدیسی الفاظ سے بہت کم علاقہ رکھا، اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں ہیں، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ انیس، غالب اور اقبال کا اسلوب اضافیوں کی کثرت کے باعث میر کے اسلوب سے زیادہ ممتاز نظر آتا ہے۔

اس استدلال کی روشنی میں یہ نتیجہ غالباً نکالا جاسکتا ہے کہ (کم سے کم اردو کی حد تک) وہی شعری اسلوب بہتر ہے جو دوسروں کے مقابلے میں زیادہ ممتاز اور بلند آہنگ نظر آئے۔ امتیاز اور بلند آہنگی کی اس کیفیت کو میں نے Sophistication سے تعبیر کیا ہے۔ اس کی پہچان یہ ہے کہ ایسے اسلوب میں بدیسی الفاظ اور اضافتیں کثرت سے استعمال ہوتی ہیں۔ یہ اعتراض کہ فلاں شاعر کے فلاں شعروں میں اگر ایک آدھ لفظ بدل دیا جائے تو پورا شعر فارسی کا ہو جاتا ہے، لہذا ایسا اسلوب ناپسندیدہ ہے، منطقی اور جمالیاتی دونوں اصولوں سے غلط ہے۔ منطقی اصول سے تو یوں غلط ہے کہ یہ کہنا کہ ایک آدھ لفظ کی تبدیلی سے پورا استر فارسی کا ہو جاتا ہے، بالکل بے معنی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شعر میں ایک آدھ لفظ ایسا سمی، لیکن لفظ موجد ہے جو اردو کا ہے، یہی اس بات کی پہچان ہے کہ شعر فارسی کا نہیں ہے۔ اگر ایک بھی لفظ نہ بدلنا پڑے اور شعر فارسی کا معلوم ہو تو ایک بات بھی ہے۔ درنہ یہی بات کہ ایک لفظ سمی، کچھ تو بدلنا پڑتا ہے اس بات کی دلیل ہے کہ شعر فارسی کا نہیں ہے۔ علاوہ بریں، اگر یہ لفظ کی تبدیلی ہی معیار ہے تو ایک ہی لفظ کی قید کیوں؟ دو یا تین الفاظ بھی بدل کر اگر شعر فارسی کا ہو جائے تو اسے بھی ناپسندیدہ، غیر مستحسن اور غیر فصیح کیوں نہ کہا جائے؟ تیسری دلیل یہ ہے کہ فارسی کے بہت سے شعراء ایسے مل جائیں گے جن میں صرف ایک دو لفظ

۱۔ واضح رہے کہ اس تمام بحث میں میرا ہرگز یہ مدعا نہیں ہے کہ بدیسی الفاظ اردو کے الفاظ نہیں ہیں۔ یقیناً ہیں۔ میں صرف ان کی اصل سے بحث کر رہا ہوں۔ بالکل اسی طرح جس طرح انگریزی کا فعل Shun اصل دہی ہے اور اس کا مرادف Close اصل بدیسی۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ Shun اور Close دونوں انگریزی کے الفاظ ہیں۔

بدلنے سے شعر اردو کا ہو جائے گا۔ پھر ایسے قاری شعر کو بھی کیوں نہ غیر مستحسن اور ناپسندیدہ کہا جائے؟ مثلاً:

حافظ: نفس باد صبا مشک نشاں خواہ شد	عالم بیدر بارہ جواں خواہ شد (قاری)
نفس باد صبا مشک نشاں ہو جائے	عالم بیدر بارہ جواں ہو جائے (اردو)
نظیری: من روز رہ خانہ خمار نہ دامن	مستی طرب جز بہ شب تار نہ دامن (قاری)
من دن میں رہ خانہ خمار نہ جانوں	مستی طرب جز بہ شب بید نہ جانوں (اردو)
بیدل: چہ وجود چہ دم بخت و کشاد مرثہ است	چوں شرر ہر جہاں باد بکھے دیباہ (قاری)
چہ وجود چہ دم بخت و کشاد مرثہ ہے	چوں شرر ہر جہاں کو پہٹا ہے لے لے (اردو)
ظہوری: صافی دلاں پہ چشمہ ساغر وضو کنید	وقت نماز جانب سے خانہ روکنید (قاری)
صافی دلاں پہ چشمہ ساغر وضو کریں	وقت نماز جانب سے خانہ رو کریں (اردو)

لہذا منطقی اعتبار سے یہ اعتراض بالکل بے معنی ہے کہ غالب یا اقبال یا انیس کے بعض اشعار اس لیے ناپسندیدہ ہیں کہ ان میں ایک دو لفظ بدل دیئے سے شعر قاری کا معلوم ہونے لگا ہے۔ جمالیاتی نقطہ نظر سے دیکھیے تو یہ ساری بحث ہی فضول ہے، کیوں کہ خوب صورتی کا ایسا کوئی خارجی معیار مقرر نہیں کیا جاسکتا جس کی رو سے بدلی الفاظ و اضافت کا استعمال دیکھی الفاظ و اضافت کے استعمال سے کم تر ٹھہرے۔ شعری حسن کے معیار اگر اتنی آسانی سے وضع ہو سکتے تو پھر یہ سارے جگڑے کاہے کو ہوتے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ شعر کو محض اس بنا پر بد صورت ٹھہرانا کہ اس میں ایک بدلی لفظ ہے، اسی طرح غیر تنقیدی بات ہے جس طرح شعر کو محض اس بنا پر خوب صورت ٹھہرانا کہ اس میں سارے الفاظ دیکھی ہیں۔ آرزو دکنوی کی خالص اردو کا حشر ہم سب کو معلوم ہے۔ جب مذاق عام بھی اس خون نچوڑی ہوئی اردو کو قبول نہ کر سکا تو تنقید کہاں سے قبول کرے گی؟ یہ بات بنیادی ضرور ہے (جس کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں) کہ تکلف اور غیر سادگی (بدلی الفاظ اور اضافت کا استعمال جس کی پہچان ہے) اردو میں ہمیشہ اعلیٰ شعری اسلوب کا معیار رہی ہے۔ یہ تکلف اور غیر سادگی ہندوستانی مزاج کا خاصہ ہے جیسا کہ قاری شاعری کے سبک ہندی کے طالب علم بہ خوبی

جانتے ہیں۔ نظیری، بیدل اور ظہوری کے جو شعر میں نے اوپر نقل کیے ہیں ان کے اردو روپ اگرچہ فارسی کے مقابلے میں پست معلوم ہوتے ہیں، اردو کے کسی بھی کلاسیکی شاعر (علی الخصوص غالب، درد، سودا، میر، انیس) کے دیوان میں کھپ سکتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ اسلوب کو ممتاز اور بلند آہنگ بنانے میں صرف یہ Sophistication^۱ کام نہیں آتا۔ لفظ کا جدیدیاتی استعمال (استعارہ، علامت وغیرہ) بھی اس سلسلے میں بہت ہی اہم ہیں۔ لیکن یہاں بھی بدیسی الفاظ کی غیر سادگی ہمارے کام آتی ہے کیوں کہ یہ بہ یک وقت شعر کو پیچیدہ بھی کر دیتی ہے اور لفاظ کو علامت یا استعارہ بننے میں مدد بھی دیتی ہے۔ ایک بار پھر عرض کر دوں کہ روح کا پیچھی یا روح کی چڑیا یا آتما کا پھیرد کے مقابلے میں طائر روح بہتر استعارہ ہے کیوں کہ یہ زیادہ پر تکلف اور غیر سادہ ہے۔ اس نکتے (یعنی اسلوب میں علامت اور استعارے کی اہمیت) پر آگے کچھ گفتگو اور ہوگی۔

اب اعداد و شمار پر آئیے۔ بدیسی الفاظ کو الگ کرنے میں یہ اصول رہتا گیا ہے کہ تخلص کو بھی لفظ فرض کیا ہے، لیکن وہ الفاظ جو ہندوستانی قاعدے سے بنے ہیں اگرچہ اصلاً بدیسی ہیں مثلاً ”خوشی“ ”یارو“ ان کو بدیسی نہیں مانتا ہے۔ جن لفظوں کو فہرست الفاظ میں ایک لفظ گنا ہے (مثلاً ”کاواکو“، ”غم گشیز“، ”بت خانہ“ وغیرہ) ان کو یہاں بھی ایک لفظ مانتا ہے۔ اس قاعدے کی روشنی میں بدیسی الفاظ کی تعداد اور تفصیل یوں بنتی ہے:

سودا: کل الفاظ 47۔ اوسط فی شعر سات اعشاریہ آٹھ تین (7.83)

میر: کل الفاظ 87۔ اوسط فی شعر سات اعشاریہ دو پانچ (7.25)

غالب: کل الفاظ 97۔ اوسط فی شعر نو اعشاریہ سات (9.7)

یہاں بھی تنگ پر زور دینا چاہی ضروری نہیں۔ یہ بات واضح ہے کہ اگرچہ عام شہرت کے مطابق سودا کا اسلوب میر سے بہت زیادہ بدیسی آمیز ہے، لیکن حقیقت یہ ہے سودا اور میر میں بہت خفیف ہی سا فرق ہے۔ غالب سودا اور میر کے مقابلے میں یقیناً زیادہ بدیسی آمیز ہیں لیکن وہ بھی اتنے بہت نہیں جتنا بادی الخمر میں محسوس ہوتا ہے۔ پہلی نظر میں غالب پر شدید بدیسی کا دھوکا اضافتوں کے باعث ہوتا ہے۔ وہاں وہ یقیناً سودا اور میر کے بہت آگے ہیں

۱۔ انگریزی لفظ مجھرا استعمال کرنا پڑا ہے، کیوں کہ اس کا کوئی اچھا مرادف نہ مل سکا۔ ”ایک ثبت قدر کے طور پر تکلف۔ غیر سادگی“ سے اس کا مفہوم ادا ہو سکتا ہے۔

(لیکن دو لفظی اضافوں میں نہیں، بلکہ متوالی اضافوں میں، جیسا کہ آگے ظاہر ہوگا۔) غالب کی بدلیسیت کچھ اس لیے بھی زیادہ محسوس ہوتی ہے کہ ان کے یہاں ہر شعر میں الفاظ کی تعداد سودا اور میر سے اوسطاً کم ہے۔ جب کہ بدلیس الفاظ کا تناسب ان کے یہاں زیادہ ہے۔ بہر حال اس میں کوئی شبہ نہیں کہ مجرد الفاظ کی حد تک میر و سودا کا اسلوب بھی اسی قسم کا اور غیر سادہ ہے جس طرح کا غالب کا ہے۔

مرکبات کو دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ میر کے یہاں مرکبات سودا سے زیادہ ہے۔ یہ نتیجہ بھی اکثر لوگوں کے لیے قہج خیز ہو سکتا ہے۔ متوالی اضافات کو الگ الگ گنتے ہوئے (یعنی اسون عرض ذوق قتل کو تین اضافتیں گنتے ہوئے) صورت حال یوں ہے کہ مرکبات عظمیٰ (مثلاً حیران و خفا) اور ایسے مرکبات کو شامل کرتے ہوئے جن میں علامت کسرہ محذوف ہے (مثلاً ابرو کماں، دل صد پارہ وغیرہ) سودا کے یہاں چھ ترکیبیں ہیں، میر کے یہاں سولہ اور غالب کے یہاں تیس (32)۔ اوسط فی شعر: سودا ایک، میر ایک اعشاریہ تین تین (1.33) اور غالب تین اعشاریہ دو (3.2)۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی اس غزل کے بہت سے اشعار اس زمانے کے ہیں جب انھیں فارسی سے بہت زیادہ لگاؤ تھا۔ لہذا ان کے یہاں مرکبات کا اس قدر زیادہ ہونا لازمی ہے۔ یہ بات بالکل درست ہے۔ اگر صرف شروع کے پانچ شعروں کے اعداد لیے جائیں (یعنی ان شعروں کے جن میں سے دو شعر بعد کے کہے ہوئے ہیں۔ تین شعر پرانی غزل سے انتخاب کردہ ہیں) تو ہمارے مرکبات نکلتے ہیں جن کا اوسط دو اعشاریہ دو فی شعر آتا ہے۔ اگرچہ اب بھی یہ تعداد سودا کے مقابلے میں دو گنے سے زیادہ ہے لیکن میر کے نزدیک تر ہے۔

اضافات میں تکلف اور غیر سادگی کی دوسری منزل یعنی توانی اضافات میں غالب، سودا اور میر سے بہت آگے نظر آتے ہیں۔ ریاض کی زبان میں یہ فاصلہ ناقابل پیمائش کہا جاسکتا ہے کیوں کہ میر و سودا کے یہاں متوالی اضافات (یعنی اضافت در اضافت) کی ایک بھی مثال نہیں ملتی۔ غالب کا تقریباً ہر شعر ایسی اضافوں سے جگمگا رہا ہے۔ کل نو مثالیں توہمی اضافات کی ہیں۔ اوسط فی شعر اعشاریہ نو (9) ہے۔ لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ منظور شدہ غزل میں صرف دو متوالی اضافتیں ہیں (کاو کاو سخت جانی ہائے تہائی اور جذبہ بے اختیار شوق) اب اوسط اعشاریہ چار ہی رہ جاتا ہے، لیکن پھر بھی سودا و میر سے آگے ہے۔ میرا خیال ہے

کہ غالب، انیس اور اقبال کے علاوہ کسی مرد شاعر نے تو انی اضافات کی مشکل منزل آسان نہیں کی۔ بقیہ شاعروں کے یہاں اس کی مثالیں خال ہی خال ملتی ہیں۔ ہمارے عہد میں صرف قنبر اقبال نے اس کی طرف توجہ کی ہے گرد رنگ رنے دل، فصل طلب تاب تماشا، رنگ حیر مگی آب بزم، پردہ گم کشکی خواب جیسی ترکیبیں قنبر اقبال کے کلام میں اکثر نظر آتی ہیں۔ اب یہ اور بات ہے کہ اردو شاعری کے ماہرین گرامر اضافات و اضافات پر ناخوش ہوتے ہیں کیوں کہ انھوں نے کہیں پڑھ لیا ہے کہ پرانے اساتذہ اس کے خلاف تھے۔ انھیں اس بات سے فرض نہیں کہ پرانے اساتذہ نے بھی اس ہنر کو برتا ہے۔ خود میر کے یہاں اس کی بہت سی مثالیں ہیں، اگرچہ غالب سے کم ہی ہیں۔ اور غالب کی یہی امتیازی صفت اس وقت زیر بحث ہے۔ میر کے یہاں متوالی اضافتیں دیکھیے:

کم ہے شناسائے زر داغ دل اس کے پر کھنے کو نظر چاہیے
قائل آغوشِ حتم دید گاں اشک سا پاکیزہ مگر چاہیے
پڑ مرد بہت ہے گل و گل زار ہمارا شرمندہ یک گوشہ دسہ نہ ہوسے
رو رو دلو خوف ناکہی عشق چاہیے پاؤں کو سنبھال رکھے

ہمارے ماہرین گرامر کو اس بات سے بھی فرض نہیں ہے کہ جس طرز کو ہمارے بہترین شاعروں نے خوشی خوشی برتا ہو اس پر اعتراض کرنے والے ہم کون ہوتے ہیں۔ بہر حال یہ الگ بحث ہے۔

اسلوب شناسی کا ایک بنیادی طریقہ یہ ہے کہ ان الفاظ کا کھوج لگایا جائے جو کسی شاعر کے کلام میں بار بار استعمال ہوئے ہیں۔ اس حقیقت کی طرف میں کسی اور جگہ اشارہ کر چکا ہوں کہ محض تکرار یا چند سائے کے الفاظ کی تکرار کوئی معنوی پہلو نہیں رکھتی۔ کسی جگہ یا لفظ کی تکرار اس وقت معنی خیز ہو جاتی ہے جب ہر تکرار کے ساتھ اس کے معنی میں کوئی مخصوص یا نئی جہت نظر آئے یا پھر وہ جگہ الفاظ ایسے غیر متوقع مقامات پر آئے جہاں پر دوسرے جگہ یا لفظ سے کام چل سکتا تھا۔ مثلاً ”در“ یا ”سندھ“ یا ”ہوا“ جیسے الفاظ کی تکرار کوئی مخصوص معنی نہیں رکھتی، سوائے اس کے کہ یہ تکرار شاعر کا ایک شلف ظاہر کرتی ہے۔ اور اگر ایسا لفظ غیر ضروری طور پر استعمال کیا جائے، یعنی اس طرح کہ یہ محسوس ہو کہ یہ لفظ اس لیے آگیا ہے کہ یہی

سامنے کا لفظ تھا، تو ظاہر ہے کہ یہ شاعرانہ قوت کی نارسائی کی دلیل ہے۔ لیکن اگر تکراری الفاظ اس سنج سے استعمال کیے جائیں کہ ان کی قوت میں اضافہ جائے تو یہ شاعر کی ہیبت کا ثبوت ہیں۔ یہ اس وقت ہوگا جب تکراری الفاظ کسی علامتی یا استعاراتی نظام میں اس طرح بیست ہوں کہ بالکل ناگزیر لیکن بھر بھی غیر متوقع رہیں۔ اس کی مثال یوں ہے۔ جنگل میں آپ کو شیر دکھائی دینے کی ہر وقت توقع رہتی ہے (یعنی شیر کا وہد جنگل کے لیے ناگزیر اور اس کے وجود سے بیست ہوتا ہے۔) لیکن شیر جب بھی نظر آتا ہے تو غیر متوقع ہی طور پر نظر آتا ہے۔ وہ شیر شیر نہیں ہے جس کے بارے میں آپ حکم لگائیں کہ فلاں بیڑہ، فلاں جھاڑی، فلاں موڑ پر ضرور ہوگا۔ اسی طرح وہ تکراری لفظ جو شعری لینڈ اسکیپ کے مستقل Gestures میں سے بن جائے اور جسے آپ متوقع مقام پر ڈھونڈ سکیں، شعر کے لیے ایک لاشیٰ تو بن سکتا ہے لیکن اس کو زمین سے بلند نہیں اٹھا سکتا۔ تکراری لفظ کے استعمال کی ایک دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ کسی ایسے لفظ کی تکرار کی جائے جو عام شاعری کے معنوی سرمائے کا حصہ بن چکا ہے اور ہر شخص اس سے متاثر ہو سکتا ہو۔ ایسی صورت سیر کے یہاں نظر آتی ہے۔ انھوں نے چند مخصوص الفاظ کی تکرار کی ہے۔ ان سب کا تعلق ”دل“ سے ہے۔ اگر مضمون ”دل“ کی تکرار ہوتی تو یہ ایک صیب ٹھہرتا، کیونکہ اپنی تمام صوفیانہ معنویت کے باوجود لفظ ”دل“ میں اب متاثر کرنے کی قوت بہت کم رہ گئی ہے۔ لیکن جب ”دل“ کی صوفیانہ حریت کے ساتھ ساتھ دوسرے الفاظ مثلاً خون، چاک، لخت، پارہ کی تکرار ہو تو یہ سارے الفاظ مل کر ایک بہت بڑی علامت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ غالب کے یہاں آگ (آتش)، وحشت، تماشا، صرا، آئینہ جیسے الفاظ کی تکرار ہے۔ اور نہ صرف یہ کہ ان تمام الفاظ کو یک جا کر دیکھنے سے ایک عظیم الشان استعاراتی علامت جنم لیتی ہے، بلکہ اکثر یہ الفاظ مختلف اشعار میں مختلف معنوی جہتوں کی طرف لے جاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ غالب نے استعارے پر سیر کی بہ نسبت زیادہ توجہ صرف کی ہے۔

ذریعہ بحث غزلوں میں اہم الفاظ کی تلاش کا معیار میں نے یہ رکھا ہے کہ صرف ان اسماء کو چنا ہے جو تین یا تین سے زیادہ بار استعمال ہوئے ہیں۔ اس کا نتیجہ حسب ذیل ہے:

سودا: نفی

سیر: دل (پانچ بار)، خون (تین بار)

غالب: آتش (پانچ بار)، دشت (تین بار)

اس شمار سے میں یہ نتیجہ نکالتا ہوں کہ سودا کے کلام میں علامتی اور استعاراتی فکر کا فقدان ہے۔ میر اور غالب کے یہاں کلیدی الفاظ کا شمار اور ان کی تکرار کے اعداد برابر ہیں۔ لیکن میر کے اشعار کے تعداد غالب سے چند دو زیادہ ہے (میر 12 اشعار، غالب 10 اشعار)۔ اس طرح ہم یہ کہا سکتے ہیں کہ غالب کے یہاں استعاراتی اور علامتی فکر میر کے بہ نسبت شدید تر ہے۔ علاوہ بریں وہ مخصوص الفاظ بھی جو ان شعرا سے وابستہ ہیں، ان غزلوں میں نظر آتے ہیں اور تذکرہ بالانتیجہ کی تائید کرتے ہیں۔

سودا: رعایت لفظی والے الفاظ جو معنی میں اضافہ نہیں کرتے (دیوان، زلف، زنجیر، سودا وغیرہ)

میر: لخت دل، صد پارہ، خراب، چاک، دل، جی رکناء، جی جانا، آہ بے تاثیر، رنگ اڑا جاتا ہے، کوچہ (سوائے آخری لفظ "کوچہ" کے تمام الفاظ "دل" اور "خون" سے براہ راست متعلق ہیں۔ حالانکہ ان میں سے اکثر ایسی جگہوں پر آئے ہیں جہاں ان کی توقع نہیں تھی)۔

غالب: قتل، شوق (دوبار)، شوق، نیرنگ، طاؤس، خواب، عدم، آئینہ، تماشا، جوہر، عرض (یہ الفاظ بھی "آتش" اور "دشت" سے براہ راست متعلق ہیں، لیکن ان کا حسن یہ ہے کہ زنجیر کی ایک کڑی غالب ہے۔) چونکہ "آتش" اور "دشت" میں تجربہ کا عنصر "دل" اور "خون" سے زیادہ ہے اس لیے اس تعلق رکھنے والے الفاظ بھی غالب کے یہاں میر سے زیادہ ہیں اور اسی اعتبار سے وہ زیادہ بے اسرار بھی ہیں۔

میر کی استعاراتی اور علامتی فکر کلیتہً ذات کے ان عوامل کا اظہار کرتی ہے جس سے ایک درد مند انسان کی زندگی عبارت ہوتی ہے۔ غالب کی فکر اس کے برخلاف کلیتہً ذات کے بجائے اظہار ذات اور اس کے ذریعہ نیرد مندی کی کوشش کی آئینہ دار ہے۔ اسی لیے غالب کے یہاں اسرار ذات و کائنات کا تاثر زیادہ ہے۔ یہ اسی اسرار کا کرشمہ ہے کہ ان کے یہاں ایک فلسفی لٹنا نظر آتی ہے جو تنہا کے یہاں نسبتاً کم ہے۔ دونوں شعرا کا اسلوب ان کے شعری مزاج کے فرق اس کی قوت اور حدود کو پوری طرح واضح کرتا ہے، میر کے اسلوب کا گھریلو پن ان کے مخصوص الفاظ کا مروجہ مست ہے۔ علیٰ ہذا القیاس غالب کا مادرِ بیت اور

غیر ارضیت ان کے اسلوب کی پروردہ ہے۔ ظاہر ہے کہ ظلم کی فضا پیدا کرنے کی اضافی قدر جو غالب کے یہاں اس غزل میں نظر آتی ہے انھیں میر سے آگے لے جاتی ہے۔

ادھر میں نے کلیدی الفاظ کے صوفیانہ رموز و معانی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے یہ بہت اچھا نکتہ نکالا ہے کہ ہماری شاعری کے بیش تر کلیدی الفاظ میں صوفیانہ معانی بھی پنہاں ہیں۔ مثلاً میر کے کلام میں لفظ ”دل“ کی ارضیت اس وقت زیادہ واضح ہو جاتی ہے جب ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ صوفیانہ اصطلاح میں قلب (یعنی دل) محض جذبات کا گھر نہیں، بلکہ عقل کا بھی دار الخلافہ ہے۔ اور عقل بھی صوفیانہ زبان میں ”روح“ کا حکم رکھتی ہے۔ اس سلسلے میں برک ہارٹ کو سنئے کہ اس سے بڑھ کر ان علوم و رموز کا ماہر اس وقت پوری دنیا میں مشکل سے ملے گا۔ برک ہارٹ مشرق و مغرب دونوں کے اہل علم پر حاوی ہے، اور دونوں کی طرف اس کا رویہ عقلیت پرستانہ نہیں بلکہ ایک جمیدہ اور متوازن عالم کا ہے۔ برک ہارٹ قلب کے بارے میں کہتا ہے:

(1) عقل Intellect سے مراد وہ قوت استدلال یا مہر بن فکر نہیں، بلکہ وہ ”عضو“ یا ذریعہ ہے جو براہ راست علم یا ایمان کا وسیلہ ہوتا ہے۔ یعنی علم و اطلاع کی وہ خالص روشنی جو استدلال محض سے ماورا ہوتی ہے کیسائے خاور Orthodox Church اور علی الخصوص ماسکم عقل Confessor کی دینیات میں اس ”عضو“ کو Nous بہ معنی روح کہا گیا ہے۔ صوفیا کی زبان میں عقل کا اصل دار الخلافہ دل (القلب) ہے، نہ کہ دماغ۔

(2) ان دونوں جس چیز کو عام طور پر عقل کہا جاتا ہے وہ محض قوت استدلال ہے جس کی حرکت اور بے آراہی اسی اصل عقل سے تمیز کرتی ہے۔ اصل عقل بہ ذات خود بالکل ساکن ہوتی ہے، اور اس کا عمل براہ راست اور پرسکون ہوتا ہے۔

(3) القلب = دل، مابعد العقلی وجدان کا عضو، جو ”دل“ کے اسی طرح مقابل ہے جس طرح فکر ”دماغ“ کے مقابل ہوتی ہے۔ (یعنی مابعد العقلی وجدان عقل ہے دل کا، جس طرح فکر عقل ہے دماغ کا)۔

لیکن ہے آپ سوچیں کہ برک ہارٹ کی ان باریک نکتہ شکافیوں کا اس دل سے کیا

تعلق ہے جو میر کی شاعری میں جلوہ گر ہے۔ لیکن ایک ذرا سادہ تال بھی اس نکتے کو واضح کر دے گا۔ مندرجہ ذیل اشعار پر توجہ کیجیے:

سب کلا باغ جہاں لایا یہ حیران و خفا جس کو دل سمجھے تھے ہم سو غنچہ تھا تصویر کا
ہوئے خوں سے جی رکا جاتا ہے اسے باد بہار ہو گیا ہے چاک دل شاید کسو دل گیر کا

دل نہیں کھلتا، شاید یہ غنچہ تصویر ہے۔ لیکن اس کے نہ کھلنے کی دو وجہیں ہیں۔ یہ حیران ہے اور خفا ہے۔ حیران اس لیے کہ اس پر جلوں کی فراوانی ہے۔ خفا اس لیے کہ اس پر جلوں کی فراوانی نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ دل ہمارے آپ کے منہموم کا دل نہیں۔ کیونکہ یہ محض جذبات یا احساس کا گھر نہیں، یہ کسی ایسی کیفیت سے دوچار ہے جس کی وضاحت ممکن نہیں۔ اصل میں وہ دل ہے بھی نہیں ورنہ وہ شاید کھل اٹھتا۔ تصویر میں غنچہ بنا ہوا ہے۔ بالکل اصلی معلوم ہوتا ہے لیکن وہ کھلتا نہیں، ساکت ہے (یعنی حیران ہے)۔ مسکراتا نہیں، اس کے لب و انہیں ہیں (یعنی وہ خفا ہے)۔ شاید کسی دل گیر (دل گرفتہ محض، وہ محض جس کا دل مٹی کی طرح بند ہے) کا دل چاک چاک ہو گیا ہے، اس لیے ہوئے خوں پھیلی ہے۔ لیکن وہ کون محض ہے جس کا جی رکا جا رہا ہے؟ دل کا چاک چاک ہونا اصلاً دل گیر ہونے کا برعکس عمل ہے۔ چاک ہو جانا بہ معنی کھل جانا (کھل گئی مانند گل سو جا سے دیوار چن) لیکن کھلتا تو خوشی کا عمل ہے؟ پھر یہاں ہوئے خوں کیوں کر پھیلی ہے؟ اسی دل کے نہ کھلنے کا شکایت پہلے شعر میں تھی۔ لیکن اب دل کھل گیا ہے تو بھی شکایت ہو رہی ہے؟ معلوم ہوا کہ جس دل کا ذکر ہو رہا ہے وہ محض سادہ اور آسان جذبات کا گھر نہیں ہے، بلکہ یہ روح انسانی کا دارالخلافہ ہے، جس کا پاش پاش ہونا اصل ذات کے پاش پاش ہونے کی داستان سناتا ہے۔ اگر محض جذباتی کش مکش کا معاملہ ہوتا تو اس قدر چھیڑکی بے عمل ہوتی۔ دل اگر پاش پاش نہ ہو تو بھی ایسا ہے، کیونکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اب مابعد اعلیٰ وجدان سے کام لے رہا ہے۔ اقبال کا شعر سب کے سامنے ہے:

تو بچا بچا کہ نہ رکھ اسے ترا آئینہ ہے وہ آئینہ جو شکستہ ہو تو عزیر رہے نگاہ آئینہ ساز میں

میر کہہ رہے:

دل سے مرے لگا نہ ترا دل ہزار حیف یہ شیشہ ایک عمر طلب گار سنگ تھا
لیکن اگر دل پاش پاش ہو جائے تو اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ گویا مابعد الحقلی دھندان کی شدت
نے اسے ریزہ ریزہ کر دیا ہے۔ یہ بھی شکست ذات کا الیہ ہے، وہ بھی شکست ذات کا الیہ
ہے۔ دونوں صورتوں میں چاک، لخت، خون، پھولوں کی پھڑکی، غنچہ، دل گیر، محض عشقیہ
جذبات کا سستے اظہار کا ذریعہ نہیں، بلکہ پر بیچ روحانی تجربات کا آئینہ بن جاتے ہیں۔ اسی
لیے قلب کی تعریف محی الدین ابن عربی نے یوں کی ہے:

"جب اس کو کامل استعداد حاصل ہو جاتی ہے اور اس کے نور اور چمک کو
قوت ہوتی ہے اور جو اس میں بالقوة تھا وہ بالفعل ظاہر ہوتا ہے۔ تو اس کا
قلب نام رکھتے ہیں"

ظاہر ہے کہ یہ معنویت ہر شاعر کے یہاں دل، جگر، چاک، خون وغیرہ کے استعمال میں
نہیں مل سکتی۔ مودا کے دونوں کے شعر جس میں لفظ "دل" استعمال ہوا ہے اس کے گواہ ہیں:

زخمِ دل پاوے مرے سوزِ سخن سے التیام چاک ملا ہے زبانِ شمع سے گل گیر کا
تو ذکرِ بت خانے کو مسجد بنا کی تو نے شمع یہ بہن کے دل بھی کچھ فکر ہے تعمیر کا

دونوں شعروں میں سطحی نثری بیان اور رعایت لفظی کے سوا کچھ نہیں ملا۔ نقاد ہزار غواہی
کرے، لیکن خالی، مردہ سیپ بھی ہاتھ نہ لگیں گے۔

غالب کا مخصوص استعارہ (یا علامتی استعارہ) آگ، آتھیں، آتش اور اس طرح کے تمام
الفاظ بہ شمول خورشید اور دو، شعلہ، میر کے "قلب" سے زیادہ پر بیچ ہیں۔ (یہ بات قابلِ توجہ
ہے کہ غالب کے یہاں دل، جگر، چاک، لخت، خون وغیرہ الفاظ بہت کم استعمال ہوئے
ہیں۔) آگ کی معنویت اجتماعی لاشعور میں جاگزیں ہے اور یہ ایک وقت کی جہتیں رکھتی
ہے۔ اول تو یہ کہ غالب کے کلیدی الفاظ میر کے کلیدی الفاظ کے مقابلے میں کم مانوس ہیں۔
اس لیے ان میں یوں بھی ایک اسرار کی کیفیت ہے۔ لیکن اس سے اہم تر یہ کہ ان میں اجتماع
ضدین کی طلسمی کیفیت ہے۔ سب سے پہلے بنیادی ملاحظیں دیکھیے۔

(۱) آگ زندگی کا سرچشمہ ہے، آگ موت ہے، آگ شاداب ہے (گل زار ظلیل)۔
آگ شادابی کی ضد ہے، آگ سفید ہے، آگ سرخ ہے، آگ سیاہ ہے، آگ نیلی ہے، موت

سرخ ہے، موت سفید ہے، موت سیاہ ہے، زندگی سرخ ہے (خون کی سرخی)، زندگی سفید ہے (صبح کی سفیدی)، زندگی سیاہ ہے (حیات دنیوی دراصل ایک طرح کی موت ہے)
 (2) آگ دھشت ہے۔ دھشت بے قراری ہے، آگ بے قراری ہے، آگ روشنی ہے، روشنی دھشت ہے، دھشت جنون ہے، جنون علم (روشنی) کی ضد ہے، جنون سیاہ ہے، آگ سیاہ ہے، آگ خود سے اوپر اٹھ جاتی ہے۔ آگ پرواز کناں ہے، بلا کسی سہارے کے بلند ہو جاتی ہے۔ آگ لطیف ہے، روح پرواز کناں ہے، روح بلا کسی سہارے کے اوپر اٹھ جاتی ہے، روح لطیف ہے۔ آگ روح ہے۔

(3) آگ حرارت ہے، حرارت زندگی ہے۔ حرارت اشیاء کو سزا دیتی ہے، آگ اشیاء کو سزا دیتی ہے۔ آگ زندگی ہے، زندگی مرد ہے (حرارت کی ضد ہے) آگ مرد ہے، حرارت قوت تخلیق ہے، آگ قوت تخلیق ہے، قوت تخلیق علم ہے (اللہ بر شے کا خالق اور اس کا علم رکھتا ہے)۔ آگ قوت تخلیق بھی ہے اور علم بھی ہے۔ قوت تخلیق جنس کا سرچشمہ ہے، آگ جنس ہے۔

(4) آگ روشنی ہے، روشنی زندگی، روشنی جلا ڈالتی ہے، روشنی موت ہے، زندگی موت ہے۔ زندگی وجود ہے، موت عدم ہے۔ وجود عدم ہے، آگ نور ہے، نور خدا ہے۔ آگ عکس ڈالتی ہے، کیونکہ روشنی ہے، آگ جلوہ ہے جو عکس ہوتا ہے۔ جو روشنی ہے وہی عکس ہے۔ ظاہر ہے کہ ان سب مقایم کا شیخ ایک نہیں ہے، نہ ہی یہ ہمارے یا شاعر کے ذہن میں بہ یک وقت اس ترتیب سے، یا کسی مخصوص ترتیب سے موجود رہتے ہیں۔ ان میں سے اکثر سے اہم شعوری طور پر واقف بھی نہیں ہوتے۔ یہ ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ ہیں اور ان کے سرچشمے مذہب، تصوف، علم الاسرار، علم الامنام، ماقبل تاریخ کی داستانوں اور علم الانسان کی مہرانیوں میں گم ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ آگ اور اس سے متعلق تمام الفاظ (برق، دھشت، جنون، جلوہ، تماشا، آئینہ، شعلہ، دور، خورشید، جلا، روشنی وغیرہ) ہمارے ذہنوں کو اس لیے پر اسرار طور پر متاثر اور متحرک کرتے ہیں کہ ان کے یہ تمام مقایم ہمارے لاشعور میں محفوظ ہیں۔

مکمل ہے آپ کو خیال گزرے کہ میں نے اوپر جو تعبیریں کی ہیں وہ محض عقلی گداز ہیں۔

اس لیے یہ چند نکات ملاحظہ ہوں:

(1) لاشعور کے اعتبار سے آگ اس شہوت کی علامت ہے جو میرائے بول سے متعلق

ہے۔

(2) سورج، آسمان اور آگ، خلافت قوت، نظام فطرت، شعور (فکر، عوید فکر، عقل،

روحانی معرفت) کی آفاقی علامتیں ہیں۔

(3) سیاہ، سیاہی، بے نکائی، اسرار، لامعلوم، موت، لاشعور، ہدی کی علامتیں ہیں۔

(4) سرخ، سرخی، خون، قربانی، بے قابو بھجان (جو جنس بھی ہو سکتا ہے) کی علامتیں

ہیں۔

(5) سفیدی اس الوہیت کی علامت ہے جو محیط کل اور ناقابل فہم ہے۔

(6) نور الہی انسان کی روح پر منعکس ہوتا ہے۔ کبھی لہ بھر کے لیے کبھی دیر تک، پھر

ایک موقع وہ آتا ہے جب روح اس میں غرق ہو جاتی ہے۔ ان تدریجی مدارج کو صوفیا کی

زبان میں (1) لوارغ (جھللا نہیں)، (2) لوامع (کوندے)، (3) تنگی کہتے ہیں۔ حضرت بیوی

کو تنگی کا دیدار نصیب ہوا تھا جو آگ کی شکل میں تھی۔

(7) صوفیا کی اصطلاح میں روح ایک کیف و سختی شے ہے، جسے پہلے پگھلاتا

چاہیے، پھر خمد کرنا چاہیے۔ اس ترکیب کے بعد (جو ترکیب نار Ordeal By Fire کا حکم رکھتا

ہے۔) روح پر دوسرے عمل ہوتے ہیں جنہیں کے بعد وہ بلور سی بن جاتی ہے۔ شکل کے اعتبار

سے نہیں، بلکہ ایک ہارٹ کے الفاظ میں: ”ایک نیم اقلیدی تنظیم Quasi Geometrical

Arrangement کی طرح... جس طرح بلور اپنی اقلیدی شکل اور اپنی شگافی دونوں ہی وجہ

سے روشنی کی فطرت کا اظہار کرتا ہے۔

(8) کیف روح جب آگ میں پگھلتی ہے (وحشت جس کی علامتوں میں سے ہے)

تب اس پر کرب و قبض کے کیفیات حاوی ہوتے ہیں۔ تپنے، کھیلنے اور خمد ہو کر بلوری

صفت بن جانے کے بعد جلوہ اور نکس، اصل اور اس کی شبیہ سب ایک ہو جاتے ہیں۔ ”خدا

وہ آئینہ ہے جس میں تم خود کو دیکھتے ہو، اور تم اس کے آئینے ہو جس میں وہ اپنے اسما کا

مشاہدہ کرتا ہے۔“ (ابن عربی)

(9) یہ وہ منزل ہے جب وجود و عدم ایک ہو جاتے ہیں، کیوں کہ جو اصل ہے وہی نکس

ہے، جس طرح آگ زندگی بھی ہے اور موت بھی۔

(10) اللہ کے لفظ سے روح انسانی میں اشتعال پیدا ہوتا ہے، وہ آگ بن جاتی ہے، اسی وجہ سے اللہ نے حضرت موسیٰ سے آگ ہی کی صورت میں کلام کیا۔
مندرجہ بالا نکات جن لوگوں سے اخذ کیے گئے ہیں وہ سب کے سب صوفی نہیں ہیں، سب کے سب لحد بھی نہیں ہیں۔ مختلف علوم و فنون کی تعبیریں کرنے والوں کے دریافت کردہ یہ نکات مذہب، تصوف، اسرار اور قدیم انسانی تاریخ کے عطا کردہ ہیں۔ میرا خیال ہے کہ غالب کے کلام نے مختلف المراج اور مختلف الاعتقاد لوگوں کو اسی لیے متوجہ اور متاثر کیا ہے کہ ان کی کلیدی ملائیں تقریباً ہر طرح کے لاشعوری علم پر حاوی ہیں۔

اس تجزیے کی روشنی میں یہ کہنا مشکل نہیں ہے کہ اسلوب کے اعتبار سے غالب کے کلام کی قوت اور حسن ایسے الفاظ کا مرہون منت ہے جن تک میر کی رسائی ہمیشہ نہیں ہوتی۔ مزاج دونوں شعرا کا علاقہ ہے، دونوں ہمارے اجتماعی لاشعور کو متاثر کرتے ہیں، دونوں کے مقامیم کی جڑیں بے حد پیچیدہ ہیں، لیکن غالب کے یہاں ظلم کی پیچیدگی، کمیت Quantity اور کیفیت Quality دونوں اظہار سے زیادہ ہے۔ (یہاں اس بات کا اعادہ کرنا ضروری ہے کہ غالب کی غزل میں کلیدی الفاظ کا اوسط میر سے کچھ زیادہ تھا۔)

شعر کے آہنگ پر بحث کے دوران میں ایک موقع پر یہ واضح کر چکا ہوں کہ اگرچہ آہنگ کا حسن، معنی کے حسن کا مرہون منت یا تابع ہوتا ہے، لیکن پھر بھی مجرد آہنگ کا ایک ناقابل تحسین حصہ ہر شعر یا نظم میں ہوتا ہے۔ اس مشتقی یا جامد آہنگ کو مصوتوں اور مصصوں کی تعداد اور مابینت کے اعتبار سے پرکھنا ممکن ہے۔ آہنگ کا یہ عنصر جو معنی میں تحلیل نہیں ہوتا بڑی حد تک اختیاری چیز ہوتا ہے۔ یا اسے اختیاری نہ کہہ کر مستقل Constant کہہ سکتے ہیں۔ اس معنی میں کہ مثلاً بحر، قافیہ، ردیف جو شعر کا ظاہری ڈھانچا یا فریم ہوتے ہیں، ایک ہی زمین و بحر کے شعروں میں لا محالہ ایک ہی طرح کے آہنگ کے حامل ہوں گے۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ بہت سے الفاظ بہت سی بحروں میں نہیں آ سکتے، اس لیے اس منفی حد تک بھی ہم زمین و بحر اشعار کا آہنگ ایک ہی ہوگا۔ تیسرا نکتہ یہ ہے کہ کسی لفظ کے معنی میں تحلیل شدہ آہنگ کے علاوہ اس کا ظاہری آہنگ بھی ہوتا ہے جو کبھی نہیں بدلتا (بشرطیکہ کوئی حرف دہرایا نہ گیا ہو یا ساقط نہ کیا گیا ہو)۔ مثلاً لفظ ”ساقط“ میں ایک طویل آواز (الف ممدودہ)

ہے، ایک مختصر پائے معروف ہے (ق ز) تین مصمے ہیں س، ق اور ط۔ ظاہر ہے کہ یہ ہمیشہ ایسے ہی رہیں گے۔

مطالعہ اسلوب میں آہنگ کا تجزیہ اسی جامد یا مستقل آہنگ کی روشنی میں کیا جانا چاہیے، کیونکہ معنی میں تحلیل شدہ آہنگ ایک غیر قطعی شے ہے اور اسے سمجھنے یا مانپنے کا کوئی ذریعہ نہیں۔ علاوہ بریں، اسلوب کے تکلف اور غیر سادگی Sophistication اور تکراری (کلیدی) الفاظ کی ساری بحث میں آہنگ کا پہلو بھی پوشیدہ ہے۔ مثلاً موعے آتش دیدہ کا آہنگ موعے شفی چیدہ کے آہنگ سے اس لیے بہتر اور خوب صورت ہے کہ موعے آتش دیدہ کے معنی بھی موخر الذکر کے معنی سے بہتر اور خوب صورت ہے۔ یہاں پر ایک مشکل یہ ضرور آپڑی ہے کہ اصوات کی خوب صورتی یا بد صورتی کے بارے میں کوئی اقداری فیصلہ نہیں ہو سکتا۔ ہر آواز اپنی مناسب جگہ پر خوب صورت ہوتی ہے۔ مثلاً یہ نہیں کہا جاسکتا کہ دال عربی کی آواز دال ہندی سے زیادہ خوب صورت ہے۔ لہذا ایسا کوئی معیار نہیں ہے جس کی رو سے کہا جاسکے کہ چونکہ غالب کے یہاں دال ہندی کی آواز کم ہے اس لیے ان کا آہنگ زیادہ خوب صورت ہے۔

اس مسئلے کے دو حل ہیں: ایک کی طرف میں اپنے مضمون "نظم و غزل کا امتیاز" میں اشارہ کر چکا ہوں اور وہ میرے اس نظریے میں بھی پوشیدہ ہے کہ اردو شاعری میں پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب کا تصور دراصل بدیسی الفاظ کے استعمال کا تصور ہے۔ نظم و غزل کا امتیاز قائم کرتے وقت میں نے کہا تھا کہ ہندی آوازیں (ڈال، ز، ڈال اور ڈ کے ساتھ ہائے مخلوط کی آواز وغیرہ) اردو غزل میں بہت کم استعمال ہوتی ہیں۔ میرے خیال میں اس کی وجہ یہ ہے کہ ان آوازوں میں اس طرح کی غنائیت نہیں ہے اردو شاعری کا مزاج جس کا تقاضا کرتا ہے۔ میں نے بتایا ہے کہ خود میر کے یہاں، جو عموماً دیسی الفاظ کے استعمال کے لیے مشہور ہیں، اس قسم کی ہندی آوازیں بہت کم ہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ جب اسلوب میں عربی و فارسی الاصل الفاظ زیادہ ہوں گے تو ہندی آوازوں کا استعمال کم سے کم ہوگا۔ لہذا خوش آہنگی کا ایک متقی معیار تو یہی قائم کیا جاسکتا ہے کہ ایسا اسلوب خوش آہنگ ہوگا جس میں ہندی مصمے کم ہوں۔ اس اصول کی کارفرمائی کو ذرا وسیع کیا جائے تو یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ایسے مصمے جن کی آوازیں دیسی اور بدیسی زبانوں (اردو، فارسی، عربی) میں مشترک ہیں، اپنی کثرت یا قلت استعمال کی بنا پر خوش آہنگی یا بد آہنگی کا معیار ٹھہر سکتے ہیں۔ مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ نون، نون

غزل اور مسم کی آوازیں اردو میں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس تحریر میں یہ آوازیں زیادہ ہوں گی وہ زیادہ خوش آہنگ ٹھہرے گی، اس وجہ سے کہ سینکڑوں برس کے غیر شعوری انتخاب اور رد و قبول نے ہمارے شعرا کو یقیناً ان ہی آوازوں کو زیادہ سے زیادہ اختیار کرنے پر مائل بلکہ مجبور کیا ہوگا جو زیادہ خوش آہنگ ہوں۔ لہذا اگر نون، نون غنہ اور مسم کی آوازیں ہماری شاعری میں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں تو یقیناً اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کا مستقل آہنگ دوسری آوازوں کے مقابلے میں زیادہ خوب صورت ہے۔ غالب کے کلام میں ردیف و قافیہ کے حسن کا تجزیہ کرتے وقت مسعود حسین خاں اور مفتی مجسم نے بھی اس نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ ردیفیں اور قافیے زیادہ خوب صورت معلوم ہوتے ہیں جو ان آوازوں پر جتی ہیں۔ علیٰ ہذا التیاس وہ الفاظ جن میں نون، نون غنہ اور مسم تینوں آوازیں استعمال ہوئی ہوں، یا الفاظ کے وہ گروہ Clusters جن میں یہ آوازیں قریب قریب واقع ہوئی ہوں آہنگ کے اعتبار سے نسبتاً زیادہ خوش گوار ٹھہریں گے۔

لہذا پہلا حل تو یہ ہے کہ خالص ہندی آوازیں (یعنی ٹھ، ڈھ، ڈھ، نون و ڈے وغیرہ) اردو شاعری کے خوش آہنگ، نفیس، پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے متعارف ہیں، اسی لیے کم استعمال ہوئی ہیں۔ لہذا یہ سب آوازیں جو کم استعمال ہوئیں، نسبتاً بد آہنگ ہیں۔ اور نون، نون غنہ، مسم، لام، رائے مہملہ وغیرہ آوازیں جو زیادہ استعمال ہوئی ہیں نسبتاً خوش آہنگ ہیں۔ دوسرا حل یہ ہے (اور اسے پہلے حل کے ساتھ ہی ساتھ نظر میں رکھنا ہوگا) کہ اگرچہ آوازوں کے حسن و قبح کے بارے میں الگ الگ حکم نہیں لگایا جاسکتا اور نہ یہ یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ فلاں فلاں لفظ میں اپنے مناسب مقام پر نہیں ہے، اس لیے خوب صورت نہیں ہے۔ (مثلاً ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ لفظ ”قلق“ میں ”ق“ کی آوازیں اپنے مناسب مقام پر ہیں اس لیے خوب صورت ہیں، لیکن ”مقوق“ میں یہ مناسب مقام پر نہیں ہیں، اس لیے خوب صورت نہیں ہیں) لیکن ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ہر آواز کی اپنی ایک مخصوص کیفیت ہوتی ہے جو دوسرے اصوات پر اثر انداز ہوتی ہے اور ان کا بھی اثر قبول کرتی ہے۔ بعض اصوات کی کیفیت کرسٹ ہوتی ہے، بعض کی نرم، بعض کی خشک، بعض کی تردید۔ اس کو مثالوں کے ذریعہ ظاہر کرنا کچھ مشکل نہیں۔ مثلاً رائے مہملہ کے بارے میں ہم سب جانتے ہیں کہ اس میں سرسراہٹ، ریشمی سبک پن اور ہلکی ہلکی ہوا بہنے کی کیفیت ہے۔ غالب کی

مشہور نزل:

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

اس کی جین مثال ہے۔ اسی حرف ق کو لکھیں اس میں ایک مخصوص خشکی ہے جو حلق میں رکاوٹ، آواز کے پھنس جانے اور سانس کے رک جانے کی کیفیت رکھتی ہے۔ قن، قاق، حروق، قائم، قسط، قلقل، قید، قاصد، قسیدہ، قصد، قصب، قناب، قم وغیرہ سانس کی مثالیں ہیں۔ قاف کی خشکی س اور س وغیرہ کے ساتھ اور بھی نمایاں ہوجاتی ہے، (قسط، انشاء، قصد وغیرہ اس کی مثالیں ہیں) اور ت وغیرہ کے سامنے دب کر خاصی لطیف ہوجاتی ہے۔ قطرہ، قطره، طاقت، وقت وغیرہ بھی ہمارے سامنے ہیں۔ یہی حال رخ کا ہے جو س میں کے ساتھ زیادہ خشک اور نخر ہو جاتا ہے (خاص) مخصوص، خس، خیس وغیرہ) ت کی آواز میں ایک Sharpness ہے جو رخ اور ق کی اللٹا آوازوں کی سنبھال لیتی ہے۔ اسی طرح کاف میں ایک کرختگی ہے جو صرف بعض مصوتوں کے ساتھ ہلکی ہو جاتی ہے، ورنہ ہمیشہ ایک مخصوص کرخت اور چارحانہ آہنگ پیدا کرتی ہے (کرب، روک، کرک، کوڑا، کاک، کاٹ، تاکید وغیرہ۔ تاکید کے سامنے تائید رکھیے اور فرق ملاحظہ کیجیے۔) لہذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر کسی تحریر میں کاف کی آواز زیادہ سنائی دے تو اس کا آہنگ کرختگی اور چارحیت کا تاثر پیدا کرے گا۔ اگر اس میں رخ ق کی آوازیں س میں وغیرہ کے ساتھ زیادہ سنائی دیتی ہیں تو آہنگ میں ایک خشکی، بے رنگی، بمعنی Dullness اور بھاری پن ہوگا۔

اس بحث کی روشنی میں ن، ٹون فن اور میم کی اہمیت اور زیادہ واضح ہوتی ہے کیونکہ ان آوازوں کے ساتھ ہر آواز نرم پڑ جاتی ہے۔ ان مصوتوں میں تھمک اور دیر تک گونجنے رہنے کی جو کیفیت ہے وہ خود آہنگ، نرم، نغہ خنہ وغیرہ الفاظ سے واضح ہے۔ ان مصوتوں کے ساتھ ک اور قاف، رخ اور س، سب آوازیں ایک حد تک جھٹکار اور گونجنے کی کیفیت حاصل کر لیتی ہیں۔ مثلاً کن، کم، تک، کان، قندیل، مین، ناخن، وغیرہ الفاظ سامنے کے ہیں۔ لہذا نون، فن، ٹون اور میم کی اہمیت ہر طرح مسلم رہتی ہے۔

اس مسئلہ کا دوسرا پہلو بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ الفاظ مجرد مصوتوں سے تو بنتے نہیں۔ ان کو جوڑنے کے لیے مصوتے کام آتے ہیں۔ لہذا مصوتوں کی موسیقیائی حشمت ہر طرح مضبوط

غنائی اور میم کی آوازیں اردو میں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس تحریر میں یہ آوازیں زیادہ ہوں گی وہ زیادہ خوش آہنگ ٹھہرے گی، اس وجہ سے کہ سینکڑوں برس کے غیر شعوری انتخاب اور رد و قبول نے ہمارے شعرا کو یقیناً ان ہی آوازوں کو زیادہ سے زیادہ اختیار کرنے پر مائل بلکہ مجبور کیا ہوگا جو زیادہ خوش آہنگ ہوں۔ لہذا اگر فون، لون، غنائی اور میم کی آوازیں ہماری شاعری میں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں تو یقیناً اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کا مستقل آہنگ دوسری آوازوں کے مقابلے میں زیادہ خوب صورت ہے۔ غالب کے کلام میں روئیلہ و تانیہ کے حسن کا تجزیہ کرتے وقت مسعود حسین خاں اور سنی تبسم نے بھی اس نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ روئیلیں اور تانیہ زیادہ خوب صورت معلوم ہوتے ہیں جو ان آوازوں پر مبنی ہیں۔ علیٰ ہذا التیاس وہ الفاظ جن میں فون، لون، غنائی اور میم جیسوں آوازیں استعمال ہوئی ہوں، یا الفاظ کے وہ گروہ Clusters جن میں یہ آوازیں قریب قریب واقع ہوئی ہوں آہنگ کے اعتبار سے نسبتاً زیادہ خوش گوار ٹھہریں گے۔

لہذا پہلا حل تو یہ ہے کہ خالص ہندی آوازیں (یعنی ٹھہ، ڈھ، ڈھ، فون و ڈے وغیرہ) اردو شاعری کے خوش آہنگ، نہیں، پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے متعارف ہیں، اسی لیے کم استعمال ہوئی ہیں۔ لہذا یہ سب آوازیں جو کم استعمال ہوئیں، نسبتاً بد آہنگ ہیں۔ اور فون، لون، غنائی، میم، لام، رائے مہملہ وغیرہ آوازیں جو زیادہ استعمال ہوئی ہیں نسبتاً خوش آہنگ ہیں۔ دوسرا حل یہ ہے (اور اسے پہلے حل کے ساتھ ہی ساتھ نظر میں رکھنا ہوگا) کہ اگرچہ آوازوں کے حسن و قبح کے بارے میں الگ الگ حکم نہیں لگایا جاسکتا اور نہ یہ یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ فلاں آواز فلاں لفظ میں اپنے مناسب مقام پر نہیں ہے، اس لیے خوب صورت نہیں ہے۔ (مثلاً ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ لفظ "قلق" میں "ق" کی آوازیں اپنے مناسب مقام پر ہیں اس لیے خوب صورت ہیں، لیکن "مقوق" میں یہ مناسب مقام پر نہیں ہیں، اس لیے خوب صورت نہیں ہیں) لیکن ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ہر آواز کی اپنی ایک مخصوص کیفیت ہوتی ہے جو دوسرے اصوات پر اثر انداز ہوتی ہے اور ان کا بھی اثر قبول کرتی ہے۔ بعض اصوات کی کیفیت کثرت ہوتی ہے، بعض کی نرم، بعض کی خشک، بعض کی تر وغیرہ۔ اس کو مثالوں کے ذریعہ ظاہر کرنا کچھ مشکل نہیں۔ مثلاً رائے مہملہ کے بارے میں ہم سب جانتے ہیں کہ اس میں سرسراہٹ، ریشمی سبک پن اور ہلکی ہلکی ہوا بہنے کی کیفیت ہے۔ غالب کی

مشہور غزل:

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

اس کی بین مثال ہے۔ اسی حرف ق کو لیجیے۔ اس میں ایک مخصوص خشکی ہے جو خلق میں رکاوٹ، آواز کے پھنس جانے اور سانس کے رک جانے کی کیفیت رکھتی ہے۔ قح، قاق، مدقوق، قائم، قظ، قفل، قید، قاصد، قصیدہ، قصد، قصب، قنابق، قہم وغیرہ سانس کی مثالیں ہیں۔ قاف کی خشکی س اور ص وغیرہ کے ساتھ اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے، (قظ، قنابل، قصد وغیرہ اس کی مثالیں ہیں) اور ت وغیرہ کے سانسے دب کر خاصی لطیف ہو جاتی ہے۔ قحیر، قحیرہ، طاقت، وقت وغیرہ بھی ہمارے سانسے ہیں۔ یہی حال رخ کا ہے جو س ص کے ساتھ زیادہ خشک اور بھر ہو جاتا ہے (خاص) مخصوص، خس، خسیں وغیرہ) ت کی آواز میں ایک Sharpness ہے جو رخ اور ق کی Dullness آوازوں کی سنبھال لیتی ہے۔ اسی طرح کاف میں ایک کر خشکی ہے جو صرف بعض مصوتوں کے ساتھ ہلکی ہو جاتی ہے، ورنہ ہمیشہ ایک مخصوص کرخت اور جارحانہ آہنگ پیدا کرتی ہے (کرب، روک، کرک، کوڑا، کاک، کاٹ، تاکید وغیرہ۔ تاکید کے سانسے تائید رکھیے اور فرق ملاحظہ کیجیے۔) لہذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر کسی تحریر میں کاف کی آواز زیادہ سنائی دے تو اس کا آہنگ کر خشکی اور جارحیت کا تاثر پیدا کرے گا۔ اگر اس میں رخ ق کی آوازیں س اور ص وغیرہ کے ساتھ زیادہ سنائی دیتی ہیں تو آہنگ میں ایک خشکی، بے رنگی، بمعنی Dullness اور بھاری پن ہوگا۔

اس بحث کی روشنی میں ن، فون غنہ اور ہم کی اہمیت اور زیادہ واضح ہوتی ہے کیونکہ ان آوازوں کے ساتھ ہر آواز نرم پڑ جاتی ہے۔ ان مصوتوں میں ٹھنک اور دیر تک گونجنے رہنے کی جو کیفیت ہے وہ خود آہنگ، تزنم، نغمہ تھا وغیرہ الفاظ سے واضح ہے۔ ان مصوتوں کے ساتھ ک اور قاف، خ اور س، سب آوازیں ایک حد تک جھٹکار اور گونجنے کی کیفیت حاصل کر لیتی ہیں۔ مثلاً کن، کم، ٹک، کان، قدیل، سین، ناخن، وغیرہ الفاظ سانسے کے ہیں۔ لہذا فون غنہ، فون اور ہم کی اہمیت ہر طرح مسلم رہتی ہے۔

اس مسئلہ کا دوسرا پہلو بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ الفاظ مجرد مصوتوں سے تو بنے نہیں۔ ان کو جوڑنے کے لیے مصوتے کام آتے ہیں۔ لہذا مصوتوں کی موسیقیاتی حیثیت ہر طرح مضبوط

ہے۔ مصوتہ آوازوں کو جوڑنے پر قادر ہی اس لیے ہوتا ہے کہ اس میں آہنگ کی قدر اضافی ہوتی ہے۔ عربی زبان کی موسیقیت کا ایک راز یہ بھی ہے کہ اس کے الفاظ کئی کئی سالوں پر مشتمل ہوتے ہیں، اور جتنے بھی سالے ہوں گے اتنی ہی مصوتی آوازیں ہوں گی۔ اور جتنی مصوتی آوازیں ہوں گی لفظ اتنا ہی متحرک اور پر آہنگ ہوگا۔ ظاہر ہے کہ جب مصوتے خوش آہنگ ہیں تو ان میں وہ مصوتے زیادہ خوش آہنگ ہوں جن میں طوالت زیادہ ہوگی (کیونکہ ان میں مصوتی کیفیت زیادہ ہوگی)۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہماری موسیقی میں تان اور ترانے کے مختلف مقامات کی اتنی اہمیت کیوں ہوتی۔ طویل مصوتوں کو بھی حسن آہنگ کے اعتبار سے معروف مجہول اور مشترک میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ معروف مجہول تو جانے پہچانے ہیں، مشترک کی اصطلاح میں نے الف ممدودہ کے لیے وضع کی ہے کیوں کہ یہ آواز تینوں زبانوں (عربی، فارسی، اردو) میں مشترک ہے، جب کہ مجہول آوازیں عربی (اور اب فارسی) میں نہیں پائی جاتیں، اس لیے عربوں نے انہیں مجہول کہا تھا۔ یعنی کھوتا میں واؤ مجہول ہے، جھوتا میں معروف۔ شمشیر میں یائے تھانی معروف ہے اور تیرا میں مجہول۔ یہاں بھی وہی بدیسی بدیسی کا چکر ہے، لیکن ایک حد تک۔ یعنی بدیسی آوازوں میں معروف آوازیں زیادہ ہوں گی، اور چوں کہ ہر تلفظ اسلوب بدیسی الفاظ کا سہارا زیادہ لیتا ہے، اس لیے معروف آوازوں کو کثرت سے استعمال کرنے والا اسلوب نسبتاً بہتر ہوگا۔ لیکن ایک نکتہ اور بھی ہے۔ اردو نے بہت سی بدیسی معروف آوازوں کو مجہول کر لیا ہے (چھوٹے بڑے دونوں مصوتوں میں) یعنی بہت سے بدیسی الفاظ کی معروف آوازیں اردو میں مجہول بولی جاتی ہیں۔ لہذا صرف یہ کہنا کافی نہیں ہے کہ بدیسی الفاظ پر زیادہ تکیہ کرنے والے اسلوب میں معروف (یعنی نسبتاً زیادہ خوب صورت) مصوتے لامحالہ ہی زیادہ تعداد میں ہوں گے۔ ہمیں یہ کہنا ہوگا کہ معروف آوازیں مجہول آوازوں سے زیادہ خوش آہنگ ہوتی ہیں، کیونکہ ان میں وہ مخصوص کیفیت زیادہ ہوتی ہے جسے ہم استفہام و تجسس سے تعبیر کرتے ہیں۔ کوہ کو موہ مو میں جو کیفیت استفہام ہے وہ کوہ کو، موہ مو (بروزن لو) میں نہیں ہے۔ شاعری کے جوہر کا بڑا حصہ اس غیر قطعیت میں مضمر ہے جو شاعرانہ بیان کا خاصہ ہے۔ اس غیر قطعیت کی کیفیت ہمیشہ استفہام اور تجسس سے عبارت ہوتی ہے، اس معنی میں نہیں کہ اس میں کوئی سوال یا تلاش ضرور پنہاں ہوتی ہے، بلکہ اس معنی میں کہ وہ ایک سوالیہ نشان کا حکم رکھتی ہے۔ یہ کلیہ اس قدر واضح ہے کہ اس کی تفصیل غیر

ضروری ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ قصیدہ اور غزل کا بنیادی فرق اور غزل کی قصیدے پر فوقیت کا راز یہی ہے کہ موثر انداز میں سوالیہ نشان کی کیفیت مفقود ہوتی ہے۔ غزل جن کیفیات کا اظہار کرتی ہے وہ ہمیشہ ایک کرید میں چلا کرتی ہیں، قصیدے میں کرید اور تجسس کا گزر نہیں۔

شاعری کے مستقل یا جامد آہنگ کی اس بحث کو سمیٹ کر ہم مندرجہ ذیل نتائج نکال سکتے ہیں:

- (1) کچھ مصنفے ایسے ہیں جن کی آوازیں نسبتاً زیادہ خوش آہنگ ہوتی ہیں۔ مثلاً رے، نون، نون غن، مم (یعنی ان کی کیفیت زیادہ خوش گوار ہوتی ہے۔)
- (2) تمام مصنفے خوش آہنگ ہوتے ہیں، لیکن طویل اور معروف مصنفے سب سے زیادہ خوش آہنگ ہوتے ہیں۔
- (3) کچھ مصنفے ایسے ہیں جن کی آوازیں کثرت یا خشک یا Dull ہوتی ہیں۔ مثلاً کاف، کاف، خ وغیرہ۔

اب ان نتائج کی روشنی میں مندرجہ ذیل اعداد و شمار پر غور کیجیے:

1۔ نون، نون غن، اور مم کی آوازیں:

سودا: کل آوازیں تیس (32)، اوسط فی مصرعے 2.66 (دو اعشاریہ چھ چھ)

میر: کل آوازیں چھیانوہ (66)، اوسط فی مصرعے 2.75 (دو اعشاریہ سات پانچ)

غالب: کل آوازیں پچاس (50)، اوسط فی مصرعے 5.0 (پانچ اعشاریہ صفر)

ایسے الفاظ یا الفاظ کے گروہ، جن میں یہ آوازیں قریب قریب واقع ہوتی ہوں، میر اور سودا کے یہاں بہت کم ہیں۔ اس کے برخلاف غالب کی غزل میں محسوس ہوتا ہے کہ یہ قرآنِ اصوات کا ایک مخصوص حصہ کنڈا ہے۔ نہیں آئینہ، زبداں نہ پوچھ، کرنا شام کا لانا، رام شنیدن، سینہ شمشیر، دم شمشیر وغیرہ کئی مثالیں نظر آتی ہیں۔ میر اور سودا کے یہاں الفاظ تو ہیں جن میں ان آوازوں کی تکرار ہے (کھینچا، مانگے، نہیں، بھنوں وغیرہ (میر) نہیں، انسان، کہاں وغیرہ (سودا) لیکن ایسی آوازوں کے گروہ Clusters بہت کم ہیں۔ میر کے یہاں محض پانچ مثالیں ہیں: کیوں کہ خاش، منہ پر کھینچا شمشیر، میں نہ کرنا، مری بالیں سے مت، محض خوں میں تو ہوں۔ اور سودا کے یہاں صرف چار: دیوانہ مرید، زبان شمع، مرے شہد، نہیں انسان۔ لیکن نہ

سودا کے یہاں غالب کی سی نگرانی کیفیت ہے، نہ میر کے یہاں۔ اس کی وجہ صرف کثرت نہیں ہے، بلکہ یہ بھی ہے کہ غالب کے یہاں ان آوازوں کے درمیان فاصلہ کم سے کم تر رکھا گیا ہے۔ تعداد کے اعتبار سے غالب کی غزل میں ایسی آوازوں کے آٹھ گروہ ملتے ہیں۔ کرنا، شام کا لا، سینہ، شمشیر، دم شمشیر، دام ششیدن، زغالی نہ پوچھ، یاں زنجیر، ناز افسوں، نہیں آئینہ۔ اور اکثر زیر بحث اصوات کے ساتھ جو مصوتے آتے ہیں وہ بھی ہم آہنگ ہیں (شام کا لا، دم، شمشیر، نہیں، آئینہ)۔ تیسری بات یہ ہے کہ ایسے گروہوں میں زیر بحث اصوات کی تعداد غالب کے یہاں زیادہ ہے۔

2۔ کاف عربی کی آواز:

سودا: کل آوازیں چھبیس (26)، اوسط فی مصرع 2.16 (دو اعشاریہ ایک چھ) میر: کل آوازیں تینتیس (33)، اوسط فی مصرع 1.33 (ایک اعشاریہ تین تین) غالب: کل آوازیں گیارہ (11)، اوسط فی مصرع 55. (اعشاریہ پانچ پانچ)

کاف عربی کی آواز گنتے میں روایف کو معطل کر دیا گیا ہے، کیونکہ وہ سب میں مشترک ہے۔ مندرجہ بالا اعداد سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ لون وغیرہ کی مزعم آوازوں کے استعمال میں سودا اور میر تقریباً برابر ہیں، (میر سودا سے کچھ ہیں ہیں)، غالب کا تناسب ان دونوں سے تقریباً دوگنا ہے۔ کاف عربی کی شک و کرخت آواز سودا کے یہاں تقریباً اتنی ہی ہے جتنی لون وغیرہ کی ہے۔ اور چونکہ لون غنہ اور میر کی آوازیں ملا کر سودا کے یہاں اوسط فی مصرع 2.66 آتا ہے۔ جب کہ صرف کاف عربی کا اوسط فی مصرع ان کے یہاں 2.16 ہے تو یہ حکم نکلتا ہے کہ تنقیدی نہ ہوگا کہ سودا کا آہنگ میر اور غالب کے مقابلے میں زیادہ کرخت اور چارحانہ ہے۔ غالب کا آہنگ تینوں میں سب سے زیادہ مزعم (یا اردو شاعری کے پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے قریب ترین) ہے، کیوں کہ ان کے یہاں کاف عربی نہ سب سے کم، بلکہ بہت ہی کم ہے، اور لون غنہ وغیرہ سب سے زیادہ بلکہ بدرجہ اتم ہے۔

اب طویل و معروف مصوتوں کی تعداد دیکھیے:

سودا: کل آوازیں سات (7)، اوسط فی مصرع 38. (اعشاریہ پانچ آٹھ) میر: کل آوازیں اکیس (21)، اوسط فی مصرع 83. (اعشاریہ آٹھ تین) غالب: کل آوازیں چھبیس (26)، اوسط فی مصرع 1.3 (ایک اعشاریہ تین)

پائے معروف اور داؤ معروف کی آوازیں زیر بحث ہیں۔ یہ اعداد قافیے کو معطل کر کے حاصل کیے گئے ہیں، کیوں کہ قافیہ مشترک ہے۔ یہاں بھی نتیجہ ناقابل انکار ہے۔ میر، سودا کے مقابلے میں زیادہ خوش آہنگ ہیں، لیکن غالب اور سودا کی خوش آہنگی میں تقریباً ایک اور دو کا فرق ہے۔ میر، غالب سے نزدیک ہیں لیکن صرف اضافی طور پر (یعنی سودا کے مقابلے میں) دہن غالب ان دونوں سے کہیں زیادہ خوش آہنگ ٹھہرتے ہیں۔

اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے ایک بار پھر اس بات کا اعادہ کردوں کہ خوش آہنگی کی یہ بحث معنی میں تحلیل شدہ آہنگ کو معطل رکھ کر کی گئی ہے۔ اس کا تعلق محض ظاہری، چاہ، اور مستقل آہنگ سے ہے، جو آوازوں کے ناپ تول کر مرہون منت ہوتا ہے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ یہ ظاہری، جلد اور مستقل آہنگ بھی شاعرانہ اسلوب کا ایک امتیازی نشان ہے۔ اور چونکہ معنی میں تحلیل شدہ آہنگ کو ناپنے کا کوئی قطعی ذریعہ ہمارے پاس نہیں، (سوائے اس کے کہ ہم ایک شعر کے معنی کو دوسرے شعر کے معنی سے بہتر اور پیچیدہ تر ثابت کر کے یہ ثابت کریں کہ بہتر اور پیچیدہ تر معنی والے شعر کا آہنگ بھی بہتر ہے) اسلوب شاعری کی ہم میں ظاہری آہنگ ہی ہمارے کام آسکتا ہے۔

کچھ دیر پہلے میں نے میر و سودا کے مخصوص الفاظ کی استعاراتی جہت اور علامتی تفہیم کی طرف آپ کی توجہ منعطف کی تھی۔ اب اس معاملے کو مکمل کرنے کے لیے مجددیاتی الفاظ (استعارہ، علامت، پیکر، تشبیہ وغیرہ) کی تعداد کی بھی نشان دہی کرتا ہوں۔ پھر ان کی قدر و قیمت کے تناسب پر ایک اشارہ کر کے اس لمبی چوڑی بحث کو ختم کردوں گا جو ایک سبق کی طرح شروع ہوئی تھی لیکن ایک پورے درس کی شکل اختیار کرتی جا رہی ہے۔

جدیدیاتی الفاظ کو سمجھنے میں میں نے عمارہ معطل کر دیا ہے لیکن ہر اس لفظ کو شمار کیا ہے جس میں استعارے کی خفیف ترین جھلک بھی موجود ہے۔ مثلاً سودا کے یہاں ”چاک گل“ ”کیر“، ”خاک“، ”اکسیر“، ”غیر دل برہمن“ کو بھی استعارے کی ضمن میں رکھا ہے۔ میر کے یہاں ”دہرہ گزر“، ”خواب“، ”بختوں بیز“، ”رنگ اڑا جاتا ہے“ جیسے عامیانہ فقرے بھی ضمن لیے گئے ہیں۔ اس شمار کا نتیجہ حسب ذیل ہے:

سودا: کل الفاظ بارہ (12)، اوسط فی مصرع 1.0 (ایک اعشاریہ صفر)
میر: کل الفاظ اٹھارہ (18)، اوسط فی مصرع 0.75 (اعشاریہ سات بائیس)

غالب : کل الفاظ چونتیس (33)، اوسط فی مصرع 1.65 (ایک اعشاریہ چھ پانچ)

یہاں بھی اگرچہ غالب اپنے پیش روؤں سے بہت آگے ہیں۔ لیکن دل چسپ بات یہ ہے کہ میر کے یہاں جدلیاتی الفاظ سودا کی بہ نسبت کم ہیں لیکن پھر بھی میر کا تاثر سودا سے زیادہ استعاراتی ہے۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو میر کے الفاظ کی علاقہ جی تقسیم کے امکانات، جن سے سودا کے الفاظ بیش تر خالی ہیں، اور دوسری یہ کہ سودا کے جدلیاتی الفاظ اکثر رعایت لفظی کے مرہون موت ہیں، اس لیے معمولی سے زیادہ پیش پا افتادہ ہیں۔ سودا کے یہاں بیکر تقریباً معدوم ہے۔ میر کے یہاں بیکر اکثر نظر آتا ہے (دل غچہ تصویر، بوئے خوں، قد غم عیش، حلقہ و زنجیر، لخت دل، پھولوں کی چھڑی وغیرہ)۔ پیش پا افتادگی میر کے یہاں بھی ہے، لیکن سودا کے یہاں ”اہر و کلاں“ کے علاوہ تمام الفاظ یا ان کے گروہ پیش پا افتادہ ہیں، اس معنی میں کہ استعارہ وہ تشبیہ کی قدرت کا سب سے بڑا سبب (وجہ شب یا وجہ استعارہ کا دور ہونا) ان کے یہاں بہت ہی کم اہمیت رکھتا ہے۔ وہ بت خانے کے بعد مسجد، دل کے برہمن، تعمیر کے بعد تخریب، خاک کے بعد اکسیر، اکسیر کے بعد انسان وغیرہ لائے بغیر نہیں رہ سکتے۔ انہیں معنوی توازن سے زیادہ لفظی توازن پسند ہے۔ غالب کے استعارے یا الفاظ کے گروہ اس سلسلے میں سب سے زیادہ منور ہیں۔ نقش فریادی سے لے کر مرثیہ جو ہر آئینہ تعمیر تک، استعارہ در استعارہ تک ایک ظلم بے پایاں ہے جو ہر لمحہ تھیر کرتا رہتا ہے۔ مرکب تشبیہات و استعارات (افسون عرض ذوق قتل، خشک پشت دست عجز، قالب آغوش دواغ، آگہی کا دام شنیدن بچانا، سخت جانی ہائے تنہائی) اس ظلم کو اور بھی بولکھوں کرتے ہیں۔

اسلوبیاتی تجربے کے جو اصول میں نے متعین کیے ہیں وہ اسلوبیات پرستی Stylistics سے زیادہ اقداری فیصلے کے دلائل کا حکم رکھتے ہیں۔ ممکن ہے ان کی روشنی میں خالص اسلوبیاتی تنقید کے بے رنگی اور بے اقداری کے ساتھ ساتھ اقداری تنقید کی تعمیر زدگی کا بھی ایک حد تک تذکرہ ہو سکے۔

افسانے کی حمایت میں (1)

بات یہ ہے رام لعل صاحب کہ ان معاملات پر مناسب ترین رائے محمود ہاشمی سے مل سکتی ہے لیکن چونکہ آپ نے ہیری مور کی کتاب بیسویں صدی کا فرانسیسی ادب دیکھ کر مجھ سے پوچھا ہے کہ اس میں افسانہ نگاروں کا ذکر کیوں نہیں ہے اس لیے حسب توفیق دو چار باتیں عرض کروں گا۔ یہ درست ہے کہ یہ کتاب ناول نگاروں کے ذکر سے بھری ہوئی ہے، کیونکہ آج کوئی ادیب ایسا نہیں ہے جو محض افسانہ نگاری کے بل بوتے پر دعوہ ہو۔ افسانہ پہلے بھی کوئی بہت اہم صنف نہیں تھا، اور آج تو ناول کا دوبارہ احیاء ہو رہا ہے، اس لیے آج افسانے کی وقعت پہلے سے بھی کم ہے۔ جی ہاں، اردو میں تو یقیناً ایک سے ایک بڑا اور مشہور افسانہ نگار ہے، جس کی زیادہ تر شہرت کا دارومدار محض افسانہ نگاری پر ہے، لیکن لولا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو میں باقاعدہ ناول نگاری کا آغاز ہی نہیں ہوا ہے۔ جن دنوں نئے ناول نگاروں کی ایک کھپ نذیر احمد اور سرشار کے پیچھے پیچھے میدان میں کودی تھی، افسانے کا کوئی ذکر نہ تھا، لیکن نہ معلوم کس وجہ سے ناول اردو میں چل نہ پایا۔ اور تمام اہم، غیر اہم، نئے پرانے لوگوں نے افسانہ کو اپنا لیا۔ ایک دن وہ بھی آگیا جب واجدہ تبسم نے بیسویں صدی میں اندر دے دے ہوئے کہا کہ ان کے خیال میں اردو افسانہ اب اس قابل ہو گیا ہے کہ دنیا کے افسانوں سے آگے مل سکے۔ چہ خوں۔ اردو میں یہ مشکل تمام درجن بھر واقعی زور دار افسانے لکھے گئے ہیں اور وہ بھی مختلف مجموعوں میں دفن۔ دنیا کے بازار میں لائے گئے ہوتے اور انہیں موباساں یا چیخوف کے بہترین افسانوں کے سامنے رکھا گیا ہوتا تو نور ہات تھی۔ فلاں صاحب کا یہ کہنا کہ فلاں افسانہ نگار میں چیخوف، گورکی اور تمام الم ظلم افسانہ نگاروں کا احتراج ملتا ہے۔ دیا ہی جیسے میں کہہ دوں کہ فلاں کی شاعری میں شکسپیئر، سافکلیس، فردوسی اور لی پو کا احتراج ملتا ہے۔ کیونکہ خالی خولی دعوئی کر دینا آسان ترین ہنر ہے، اور یہی ہنر

ہمارے نقادوں کو محبوب رہا ہے۔ لطف یہ ہے کہ ایک طرف نئے پرانے لوگ سب یہی کہتے ہیں کہ ہماری تنقید شاعری کے علاوہ کسی اور فن کی بات ہی نہیں کرتی۔ ذرا سوچئے اگر آپ کے یہاں پیچوف، موپاساں اور ٹامس ہلن کے ہم پلہ افسانہ نگار موجود ہوتے تو کیا تنقید کو کتے نے کاٹا تھا جو ان کا ذکر نہ کر کے کہ چھٹ بھیے شاعروں کا ذکر کرتی؟ اصل لالہ اصول تو ہے کہ افسانہ اتنی گہرائی اور پار کی کا مضمحل ہی نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے لیکن دوسری حقیقت یہ کہ ہمارے یہاں افسانہ اور ناول کا اتنا پائدار وجود نہیں ہے جتنا شاعری کا ہے، اس لیے ان اصناف پر تنقید ہو تو کہاں سے ہو؟ حالت یہ ہے کہ ایک بڑے یا مشہور افسانہ نگار کے جواب میں کم سے کم چار لہجے ہی مشہور اور اہم شاعر پیش کیے جاسکتے ہیں، اور وہ بھی صرف ہمارے عہد تک۔ کیونکہ اقبال کے زمانے تک تو افسانہ نگار بس پریم چند ہی تھے۔ کیا کہا آپ نے؟ مثلیں؟ اقبال کے عہد میں بڑے بڑے شاعروں یا مشہور شاعروں کے نام لیجئے: اقبال نے جب شاعری شروع کی تو ذراغ اور امیر کا مقلد تھا۔ اور جب قسم کی تو حسرت، غانی، یگانہ، جوش اور اختر شیرانی کا طوطی بول رہا تھا۔ مگر اور فراقی اچھی طرح جم چکے تھے اور ن۔ م۔ راشد، میراجی، مجاز، فیض کا ذکر ہونے لگا تھا۔ 1900 سے 1940 تک اس عرصے میں آپ نے کتنے افسانہ نگار پیدا کیے؟ بس ایک پریم چند۔ اسی چھوڑے۔ نیاز، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر بلدرم، اعظم کرپوری وغیرہ کو مشہور بڑے افسانہ نگاروں میں رکھیے گا تو ایک وقت ایسا آجائے گا جب آپ کی انور اور قیسی رام پوری کو بھی کرسی نشیں کرنے سے گریز نہ کریں گے۔ ہمارے عہد میں افسانہ نگاروں کی کثرت ہے، لیکن شاعروں کی تو بے مبالغہ بھیڑ ہے جو اٹھی چلی آتی ہے۔ جناب اس حقیقت سے اظہار کرنا مشکل ہے کہ ترقی پسندوں نے افسانہ کو اس لیے فروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا وہ کام لینا چاہتے تھے اس کے لیے افسانہ سوزوں ترین صنف تھا۔

ہی! آپ کو حیرت ہو رہی ہے کہ اس طرف لوگوں کا دھیان کیوں نہیں گیا؟ اسی اس میں حیرت کی کیا بات ہے، ادب کا معاملہ ہی ایسا ہے کہ لوگ از خود ظاہر حقائق کو نظر انداز کرتے رہتے ہیں اور جب کوئی بھلا آدمی ان سے کہتا ہے کہ اس سچائی کی بھی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھیے تو اسے طرح طرح کے خطابت سے نوازا جاتا ہے ورنہ ایمان کی توبہ ہے کہ ترقی پسندوں نے جس طرح فزول کی مخالفت اور افسانے کی حمایت کی وہ خود اس بات

کی دلیل ہے کہ وہ حالی کے دست خوان کے بیچے ہوئے نوالوں سے اپنا تنہیدی خوان سجا رہے تھے۔ اگر حالی کے زمانے میں افسانے کا وجود ہوتا تو وہ شاعری کو یک قلم Condemn کر کے افسانہ نگاری کی تلقین کرتے۔ افسانہ نہیں تھا، اس لیے انہوں نے شاعری کو ایک زبردست قسم کا جلاب دے کر عشق، عاشقی وغیرہ کے تمام مسائل کا اسہال کر دیا۔ افسانہ بے چارہ تو تبت کے پاک کی طرح ست قدم لیکن کارآمد ہے، شاعری کی طرح جذباتی آگ سے نہیں کھلتا۔ ترقی پسندوں نے غزل کو سامراجی نظام کی یادگار کہہ کر اس لیے برادری باہر کرنے کی کوشش کی کہ انہیں خوف تھا کہ اگر اس سخت جان لونڈیا کو گھر میں گھسنے دیا گیا تو اچھا نہ ہوگا۔ مولانا حالی کے جلاب کے باوجود اس کے رگ و پے میں دوڑے ہوئے عشقیہ، غیر عملی، غیر پروپیگنڈائی فاسد مادے کا مکمل حقیقہ ممکن نہیں ہے۔ یہ بد معاش دوسرے ہونہار بچوں کے اخلاق بھی خراب کر دے گی۔ اور ایسا ہی ہوا بھی۔ اردو کا مزاج علی الخصوص اور ادب کا مزاج علی العموم نثر سے زیادہ شاعری کی طرف مائل ہے، اور شاعری کا مزاج ہر عہد میں پروپیگنڈا کے خلاف رہا۔ چنانچہ حسرت موہانی سے لے کر فیض اور نندہم تک، جس نے بھی غزل کہی، وہی زلف و رخسار کی بات کہی۔ صرف برائے بدل گئے۔

لیکن ترقی پسند اور اس کے فوراً بعد والے عہد میں افسانے کی مقبولیت سے یہ دھوکا کھانا کہ افسانہ بذات خود کوئی بڑی تمیں مار خاں ٹائپ کی چیز ہے اور اردو افسانہ خاص کر کے بہت قد آور اور جان دار ہے، بڑی غلطی ہوگی۔ سو کی سیدھی بات یہ ہے کہ جس صنف کی ابھی آپ کے یہاں مشکل سے ستر پچھر سال ہوئی ہو، اس میں کسی عظیم تحریر کا امکان زیادہ نہیں ہو سکتا۔ یہ تو ہماری خوش نصیبی ہے کہ دو چار واقعی بڑے ادیبوں مثلاً پریم چند اور منظر نے افسانے کو اپنا لیا اور اب تک جو افسانہ لکھا گیا ہے اس میں بڑے افسانے نہ سہی، بہت اچھے افسانے یقیناً مل جاتے ہیں اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ Professional Competence رکھنے والے افسانہ نگار جن سے اکا دکا بڑا افسانہ بھی سرزد ہو گیا ہے یا ہو سکتا ہے، بہت ہیں۔ لیکن ان کی مقبولیت اور شہرت کی بنا پر دھوکا نہ کھانا چاہیے کہ ہمارے یہاں عالمی معیار کے بہت سارے افسانے بکھرے پڑے ہیں۔

خیر، اردو کے سیاق و سباق کو چھوڑیے اور عمومی حیثیت سے بات کیجیے۔ کیا آپ کسی عظیم مصنف کا نام بتا سکتے ہیں جس نے محض افسانہ نگاری کی بنا پر عظمت کا تاج پہنا ہو؟ ایک

سو پاساں کا نام ذہن میں آتا ہے لیکن اس نے بھی مدھ مھونا کر لینے کی حد تک ناول کا مزا چکھا ہے۔ بلکہ اس کا ایک ناولٹ ”ایک عورت کی کہانی“ تو بلاشبہ بڑے ناولوں کے زمرے میں آتا ہے اور میرے خیال میں اس کو چھائے دوام بخشنے کے لیے یہی ناول بہت تھا۔ جی، چیخوف؟ جب چیخوف کی اہمیت اور خاص کر اس مہد میں، تو اس کے ڈراموں کی وجہ سے ہے۔ اگر چیخوف سے ڈراما الگ کر لیجئے تو اس کی قدر آدھی بھی نہیں رہ جاتی۔ اصل معاملہ یہ ہے کہ افسانے بھی انہیں لوگوں نے لکھے جو اصلاً ناول نگار تھے۔ ڈکنس کی مثال سامنے کی ہے۔ اے کون انسان نگار کہے گا؟ اور ہمارے زمانے میں تو سب کے سب، کالا ہو یا بان، سارتر ہو یا کامیو، جہاںس ہو یا ڈی۔ ایچ۔ لارنس، سب نے ناول لکھے ہیں۔ ان میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے ہم محض افسانہ نگار کی حیثیت سے جانتے ہوں۔ دیکھیے ناول کے مقابلے میں افسانے کی وہی حیثیت ہے جو ہمارے یہاں غزل کے مقابلے میں رباعی کی ہے۔ تقریباً ہر بڑے شاعر نے غزل کے ساتھ ساتھ رباعی بھی لکھی ہے۔ مرثیہ نگاروں کو لیجئے تو انیس و دہرے سامنے آتے ہیں۔ نظم نگاروں کو لیجئے تو جوش، اقبال نے اگرچہ رباعی کے جائزہ اوزان کو نظر انداز کیا، لیکن انھوں نے ہرج مسدس مخدوف میں جو چھ مصرعے لکھے ہیں انھیں وہ رباعی ہی کہتے ہیں۔ ان سب نے رباعی کے فن کا اعلیٰ اظہار کیا ہے لیکن کیا آپ یہ فرض کر سکتے ہیں کہ میر، غالب، سودا سے لے کر جوش و فراق تک کیا ان سب کی شہرت و عظمت یہ طور رباعی گو کے ہے؟ اگر رباعی گوہوں کی حیثیت سے مشہور شعرا کے نام سوچے تو کیا نظر آتا ہے؟ احمد حیدر آبادی اور محنت موہن لال رداں۔ تو کیا آپ کے خیال میں یہ حضرات غالب اور میر کے برابر ہیں؟ یا جعفر علی حسرت کا دیوان رباعیات میر کے چھ دیوانوں میں سے ایک کے بھی برابر ہے؟ رام نرائی موزوں، محمد علی قشت، سراج اورنگ آبادی ایک ایک غزل کے پوتے پر زندہ رہ گئے۔ کیا آپ کے خیال میں کوئی ایسا بھی شاعر ہے جو محض ایک رباعی کے مہارے زندہ ہو؟ بس بالکل یہی حال افسانے کا ہے۔ عبداللہ حسین نے چار چھ افسانے لکھ کر توجہ اپنی طرف منطوف کی۔ لیکن ”لو اس فلیس“ نہ لکھی جاتی تو عبداللہ حسین کو ایک ہونہار افسانہ نگار سے زیادہ کیا کہا جاسکتا تھا؟ کرشن چندر یا بیڈی یا منٹو یا پریم چند کے اہم افسانوں کا ذکر و مطالعہ آج آپ شوق و تفصیل سے کرتے ہیں، لیکن اس شوق و تفصیل میں بعد از دقت وہی محض بھی شامل ہے۔ کیوں کہ ”مردہ سمندر“ یا ”کفن“ کی اشاعت پر اتنا غلاف نہیں اٹھا تھا

جتنا ایک اہم ناول شفا ”آگ کا دریا“ کی اشاعت پر اٹھا۔ آج یورپ کے ادبی حلقے ارنلڈ شٹ کے ناول Bottom's Dream پر بحثیں کرتے پھر رہے ہیں، حالانکہ یہ اس کی پہلی تحریر ہے جو معرضِ مباحثہ میں آئی ہے۔ یہی حال کوئی آٹھ سال پہلے ایک اور جرمن رالف ہارٹ ہوٹھ کے مشہور ڈرامے The Deputy کا ہوا۔ دنیا کے ہر ادبی حلقے میں اس میں اتنی گرم گرم بحث ہوئی اور اس طرح اس کے ہر کردار اور واقعے کا تجزیہ کیا گیا کہ کیا ارنلڈ جوڑنے سمیٹنے کا کیا ہوگا۔ آپ کے خیال میں کسی ایک اہم ترین اور عظیم ترین انسانے کی اشاعت پر بھی اتنی دلچسپی اور بحث و مباحثہ ممکن ہے یا ممکن تھی؟ یہ تسلیم کہ غالب اگر صرف رباعی گو ہوتے یا ہارٹ ہوٹھ صرف ایک انسانہ یا ایک باپ ڈراما لکھتا تو اس محدود فضا میں بھی ان کی عظمت جھلک اٹھتی، لیکن وہ لوگ کتنے ہی بڑے آدمی کیوں نہ ہوتے، رہتے تو چھوٹے ہی گھروں میں۔ ان کو پھیلنے کا موقع کہاں ملتا؟ دوسری طرح کہیے تو یوں کہیے کہ بڑے ادیب اپنے اظہار کے لیے بڑے وسائل ہی استعمال کرتے ہیں۔ اقبال، میر و غالب کے لیے یہ ممکن ہی نہ تھا کہ وہ صرف رباعی کہہ کر صبر کر لیتے۔ شکیبیز اور ملتان صرف ساتھ نگار ہو کر نہ رہ سکتے تھے۔

ہاں یہ ٹھیک ہے کہ آپ اس کی وجہ پوچھیں کہ انسانہ چھوٹی صنفِ ادب کیوں ہے؟ اگر صرف ضخامت ہی معیار ہوتا (اگرچہ یہ بھی معیار ہے، کیونکہ ”بولی سیز“ میں جتنی عقل Wisdom بھری ہوئی ہے وہ اگرچہ اقداری طور پر ”چھبیس آدمی اور ایک لڑکی“ میں بھری ہوئی عقل کی طرح ہو سکتی ہے، لیکن اقداری طور پر اس سے کم ہی ہوگی۔ ملحوظ خاطر رہے کہ میں ہر ہاشا کے ناول کا موازنہ گورکی کے انسانے سے نہیں کر رہا ہوں۔ صادق صدیقی سرمدھنوی کے ہارے ناول ”ایران کی حسینہ“ میں جتنی عقل صرف ہوئی ہے اس سے زیادہ عقل گورکی نے اپنے ایک ہیرو گراف میں صرف کی ہوگی۔ لیکن میں تذکرہ کر رہا ہوں وہ ایسے فن کاروں کا یعنی جو اُس اور گورکی، جن میں تقابل ہو سکتا ہے۔ ہاں تو اگر صرف ضخامت کو معیار فرض کیا جائے تو مختصر ترین انسانہ بھی پانچ شعر کی غزل یا آٹھ مصرعوں کی نظم سے زیادہ ضخیم ہوتا ہے، پھر انسانہ غزل یا نظم کے مقابلے میں چھوٹی صنف کیوں ہوا؟ مان لیا کہ ڈرامے اور ناول کے مقابلے میں انسانے کو کم تر کہا ہوگا، لیکن اس کو شعر سے کیوں چھوٹا کہا جائے؟ شاعری کے خلاف یہ نہیں کہہ سکتے کہ شاعری فی نفسہ نثر سے اعلیٰ تر ہوتی ہے، کیونکہ یہ

اس قسم کا گول مول جواب ہوا جس کو سن کر انسانہ نگار بجا طور پر ناراض ہو سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے نثر تو زیادہ مہذب اور Sophisticated طرز اظہار ہے، شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں۔ شاعری نے جب جنم لیا ہوگا تو انسان بے چارہ شاید لکھنے پڑھنے کی بھی صلاحیت سے محروم رہا ہوگا، جوں جوں ذہن ترقی کرتا ہے نثر نکھرتی جاتی ہے۔ ہر ادب میں ایسا ہوا ہے کہ شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں۔ بلکہ بعض بعض زبانوں میں تو اس وقت بھی نثر کا باقاعدہ وجود نہ تھا جب شاعری ترقی کی اعلیٰ منزلیں طے کر چکی تھی۔ عربی کی مثال سامنے کی ہے۔ میرا خیال ہے کہ قرآن کا یہ دعویٰ کہ اگر یہ شاعری ہے تو اس جیسی دو آیتیں بھی بنا کر لے آؤ، اس وجہ سے اور بھی مضحک تھا کہ اس زمانے تک عربی زبان میں ادبی نثر معدوم تھی۔ بہر حال اگر نثر ترقی یافتہ ذہن کی ہی تخلیق ہو تو یہ شاعری سے اصل کیونکر ہوئی؟ شاعری تو غیر مہذب وحشی قبائل کے بھی بس میں آجاتی ہے۔ بھیلوں اور گنڈوں کے یہاں بھی اعلیٰ شاعری کے نمونے مل جائیں گے، لیکن کیا وہ خطوط غالب کا جواب پیش کر سکیں گے؟

لہذا انسان کو چھوٹا ثابت کرنے کے لیے کچھ اور کہنا پڑے گا۔ اگر یہ کہا جائے کہ شاعری ایک مخصوص طرح کے علم کا اظہار کرتی ہے جس پر انسان کو قدرت نہیں ہوتی تو جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ انسانہ بھی ایک مخصوص طرح کے علم کا اظہار کرتا ہے، شاعری جس پر قادر نہیں ہوتی۔ اگر یہ کہا جائے کہ شاعری میں ارتکاز Concentration کا وصف ہوتا ہے تو ہم انسانے میں وسعت اور تحلیل نفسی کی ایسی کارفرمائی دکھا سکتے ہیں جو شاعری کے بس میں نہیں ہے۔

جی نہیں، اس پر زیادہ خوش ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ بات تو تاریخی طور پر ثابت ہے کہ انسان ایک فروغی صنف ادب رہا ہے، اور ادب کے خاندان میں اس کی حیثیت چھوٹے بیٹے کی سی رہی ہے جو اگرچہ گھر کا فرد اور نگار آمد فرد ہوتا ہے، لیکن ولی مہدی سے محروم رہتا ہے۔ اسے بڑے بیٹے کے برابر وقت کبھی نصیب نہیں ہوتی، تو ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اب اس منزل پر آکر آپ پچھلے دلائل کو بھلا کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ فاروقی صاحب آپ انسانے کو کم تر سمجھتے ہوں تو سمجھتے ہوں لیکن میرے خیال میں انسانہ شاعری سے کسی طرح کم نہیں۔ کیونکہ آپ مجھے بہ خوشی نظر انداز کر دیں، مگر تاریخ کو کہاں لے جائیں گے؟ وہ تو مردہ ابھیر اس کے ڈھانچے کی طرح آپ کی گردن میں بندھی ہی رہے گی۔ تاریخ کم بخت تو یہی بتاتی ہے کہ کوئی شخص صرف دھن انسانہ نگاری کے ہانس پر چڑھ کر بڑا ادیب نہیں بن سکا ہے۔ خود

افسانہ نگاری کے حامیوں اور نقادوں کا یہ حال ہے کہ ابھی کچھ دن ہوئے ایک کتاب افسانہ نگاری پر نکل ہے، اس کا عنوان ہی ہے The Modest Art۔ آپ اس کو احساس کمتری کہیں تو کہیں، لیکن احساس کمتری کا اظہار تو عام طور پر ڈیٹیکس مارنے کی شکل میں ہوتا ہے۔ بہر حال اس قافیے کو چھوڑیے، افسانے کی کم زوری کیا ہے اس پر غور کیجیے۔

کبھی آپ نے یہ سوچا ہے کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت کیا ہے؟ بنیادی خصوصیت سے میری مراد وہ عنصر ہے جس کے بغیر افسانے کا تصور نہ کیا جاسکے۔ فرض کیجیے کہ میں کہوں کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت بیانہ Narrative ہے تو اس سے آپ کو انکار تو نہ ہوگا؟ نہیں؟ تو پھر آگے چلیے۔ افسانے کی سب سے بڑی کم زوری یہ ہے کہ اس کا بیانہ کردار پوری طرح بدلا نہیں جاسکتا۔ یعنی افسانے میں یہ ممکن نہیں ہے کہ آپ مسلسل اور ہر جگہ بیانہ سے انکار کرتے چلیں۔ مکالمہ مسترد ہو سکتا ہے، کردار مسترد ہو سکتا ہے، پلاٹ غائب کر سکتے ہیں، لیکن اس کے آگے نہیں۔ پلاٹ غائب کر دینے پر بھی بیانہ کسی نہ کسی شکل میں موجود رہتا ہے۔ آپ Time Sequence کو الٹ پلٹ سکتے ہیں لیکن افسانے میں Time ہی نہ ہو، یہ ممکن نہیں ہے۔ گویا افسانہ Time کے چوکھٹے میں قید ہے، اس سے نکل نہیں سکتا۔ لہذا افسانے میں انقلابی تبدیلیاں ممکن نہیں ہیں۔ بس ایک انقلابی تبدیلی آپ نے کر لی کہ پلاٹ غائب کر دیا، Time Sequence کو Upset کر دیا، اس کے آگے آپ کی گاڑی ٹھپ ہو جاتی ہے۔ بڑی صنف سخن وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی تحمل ہو سکے۔ افسانے کی چھوٹائی یہی ہے۔ اس میں اتنی جگہ نہیں کہ طے تجربات ہو سکیں۔ ایک آدھ بار تھوڑا بہت ظالم ہوا اور بس۔

آپ نے سانیٹ کے بارے میں غور کیا ہے؟ انیسویں صدی کی آٹھویں دہائی آتے آتے سانیٹ انگلستان سے غائب کیوں ہو گئی؟ فرانس میں ذرا دیر اور چلی، یعنی انیسویں صدی کی آخری دہائی تک مارے وغیرہ نے سانیٹ لکھے ہیں۔ لیکن اس کے بعد؟ اپنے اپنے وقتوں میں سب بڑے شاعروں نے اس صنف کو نوازا لیکن زندہ نہ رکھ سکے۔ جنگ عظیم پر لکھنے والے شاعر بیسوں نے طویہ سانیٹ ضرور لکھے ہیں۔ آؤن نے بھی اس میں تھوڑی بہت توڑ پھوڑ کر لی، لیکن پھر بھی سانیٹ اب ایک بہت ہی سکڑی ہوئی صنف ہو کر رہ گئی ہے جسے کوئی منہ نہیں دکھاتا۔ اگر اس صنف میں انقلابی تبدیلیوں کی مسلسل گنجائش ہوتی تو اسے یہ دن نہ دیکھنا پڑتا۔ ملٹن اور وردز ورث نے سانیٹ میں جو کچھ ممکن تھا، کر ڈالا، اس کے بعد گنجائش

قسم، صنف سخن بھی خاموش۔

جی ہاں، مجھے معلوم تھا آپ غزل کی مثال سامنے لائیں گے۔ ہزاروں برس سے نہیں تو
 سیکڑوں برس سے غزل اسی دھرے پر ہے۔ وہی مطلع و مقطع، وہی ردیف و قافیہ کا چکر، لیکن
 جناب میں غزل کی ظاہری ریت یا المانے کی ظاہری ریت کے بارے میں بات نہیں کر رہا
 ہوں، ان انقلابی تبدیلیوں کی بات کر رہا ہوں جو غزل کی روح میں برپا ہوئی ہیں مثلاً آپ
 نے بھی یہ غور کیا ہے کہ جس زبان (یعنی قاری) کے اثر سے غزل ہمارے یہاں آئی، خود اس
 میں غزل کا کیا حال ہے؟ آج ایران میں کوئی قابل ذکر شاعر غزل نہیں کہتا۔ اور جو غزلیں کہیں
 جاری ہیں وہ اس قدر پست و محدود قسم کی ہیں کہ ان کو جدید ایرانی نظم کے سامنے رکھتے شرم
 آتی ہے۔ کیا یہ تعجب کی بات نہیں ہے کہ حافظ و سعدی و خواجه کی روایت میں پروردہ شعرا آج
 غزل نہیں کہہ پا رہے ہیں؟ لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ مجھے اس پر تعجب بالکل نہیں ہوتا۔
 کیونکہ غزل میں جس انقلابی تبدیلی کی بنا سبک ہندی کے شعرا نے رکھی تھی اور جس کو بیدل و
 غالب نے مکمل کیا تھا، ایرانیوں نے اسے یک سر نظر انداز کر دیا، اور آج بھی کر رہے ہیں۔
 چنانچہ ایران میں حافظ و سعدی کی روایت جب ایک Spem Force ہو گئی تو اس کی جگہ لینے
 کوئی روایت آگے نہ آئی۔ جب کہ اردو میں غالب، وارث، حسرت، اقبال، فانی، یگانہ، فراق،
 فیض، ناصر کاظمی، غلیل الرحمن اعظمی، ظفر اقبال، زیب خوری، شکست و ریخت کا ایک سیلاب ہے
 جو تاحق کرتا رہا ہے۔ سبک ہندی نے جو تازہ تخریب اردو غزل میں داخل کی تھی ابھی تک
 اس کے آثار باقی ہیں۔ دوسری طرف میرا کہ چہ خالص سبک ہندی کے شاعر نہ تھے، لیکن جس
 طرز اظہار و فکر کو انہوں نے رائج کر لیا تھا وہ آہستہ آہستہ ہمارے عہد میں پھل پھول لایا۔
 تیسری طرف مودا اور انشا کی روایت تھی۔ ان سب نے پچھلے پچاس برس میں غزل کی کھیتی
 میں خود رو اور قلمی پودے اگائے ہیں۔ مکتبی نقطہ نظر سے دیکھیے تو بھی غزل میں اس قدر
 تبدیلیاں ہو چکی ہیں کہ اگر انہیں کوالت پھیر کر دہرایا جاتا رہے تو بھی صدیوں کا زاد سفر
 موجود ہے۔ عاشقانہ، قاسقانہ، زادانہ کی تقسیم تو حسرت موہانی ہی نے کی تھی۔ لیکن سیاسی،
 طبریہ، مفکرانہ یہ سب غزل کے وہ اقسام ہیں جن سے مکتبی نقاد بھی واقف ہیں۔ افسانے میں
 اس قسم کی تقسیم زیادہ دور تک نہیں جاسکتی۔ غزل بہ یک وقت سیاسی، طبریہ، مفکرانہ، قاسقانہ،
 عاشقانہ، زادانہ ہو سکتی ہے، افسانے میں یہ ممکن نہیں۔ یہ غزل میں انقلابی تبدیلی کے امکان

ہی کا تو ثبوت ہے کہ حالی نے جس بازار کو سرد کر دیا تھا اسے حسرت نے چند برسوں میں گرم کر دیا۔ حسرت بڑے شاعر نہ تھے، لیکن غزل اتنی بڑی صنف تھی کہ حسرت جیسے شاعر بھی حالی اور سبک بندی کو بھلا کر داغ، جرأت اور مصحفی کو ہمارے آپ کے درمیان لا کر سر محفل جگہ دینے میں کامیاب ہو گئے۔

مگر میں نے تو آپ سے کہا تھا کہ میں افسانے کی حمایت میں کچھ کہوں گا، یہاں اپنی لنگاہ بہہ رہی ہے۔ لیکن افسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہ ہو سکتی ہے کہ اس کو غیر ضروری Pretensions سے آزاد کیا جائے، یہ ظاہر کیا جائے کہ اگر افسانہ رباعی کی سطح پر رکھا جائے تو ٹھیک ہے۔ اس سے فائدہ یہ ہوگا کہ ننھے ننھے افسانہ نگار جو بڑے بڑے پرچوں میں افسانے چھپوا کر خود کو کامیاب اور سارتر سمجھنے لگتے ہیں، شاید ناول کی طرف متوجہ ہو جائیں گے۔ میں تنقید میں پیش گوئی کو بہت برا سمجھتا ہوں لیکن یہاں اس خوف کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اگر افسانہ نگاری کو ہی جلا دیا جائے تو ہمارے افسانہ نگاروں کو آئندہ لکھی جانے والی تاریخوں میں شاید ایک آدھ ہیرا گراف کا استحقاق تو مل جائے لیکن اس سے زیادہ کچھ نہ ہوگا۔

ہاں، یہ سوال اچھا ہے کہ افسانہ کیسا لکھا جائے؟ اس پر بحث ہو سکتی ہے، اور ہونی چاہیے۔ مجھ سے ایک نوجوان افسانہ نگار نے پوچھا کہ آپ نے میرے فلاں افسانے کو کیوں پسند کیا تھا؟ انھیں میرا یہ جواب سن کر بڑی حیرت ہوئی کہ میں نے اس میں جان کر وہ خیال پر بالکل توجہ نہیں دی تھی بلکہ یہ دیکھا تھا کہ اس میں افسانہ کتنا ہے اور نثر کیسی ہے۔ اگر افسانہ پڑھ کر محسوس ہو کہ اس میں کوئی غور طلب بات ہے اور جس نثر میں وہ لکھا گیا ہو وہ افسانوی ہو، شاعرانہ نہ ہو، تو افسانہ اپنی پہلی منزل میں کامیاب ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے آپ سے عرض کیا تھا، جدید افسانہ پلاٹ اور Time Sequence سے انکار کرتا ہے، لیکن یہ انکار بھی اپنی منطقی حد تک نہیں لے جایا جاسکتا، کیونکہ Time کے بغیر افسانہ وجود میں نہیں آسکتا، چاہے وہ Temporal Time ہو یا Actual Time ہو یا Spiritual Time ہو یا ان سب کا احوال، جیسا کہ خواب میں ہوتا ہے۔ افسانہ بیانیہ کا محتاج ہے، جو وقت سے بندھا ہوا ہے۔ چنانچہ یہ سمجھنا کہ بیانیہ سے یک قلم انکار کر کے ہی افسانہ ہو سکتا ہے (جیسا کہ بعض افسانہ نگار سمجھتے ہیں) بڑی بھول ہے۔ کامیاب اور کانٹا کے افسانوں میں بیانیہ کا انکار بالکل نہیں ملتا۔

دوب گریے کے یہاں بیانیہ سے گریز ہے، لیکن اسی حد تک جتنا کہ ممکن ہے۔ دلیم بروز بیانیہ سے مکمل انکار کی پوری کوشش کے باوجود کام یاب نہیں ہوتا۔ کولاژ Collage کی تکنیک افسانے کی نہیں ہے، میں اسے بھری فن Visual Art کے زمرے میں رکھتا ہوں، اور اس کو انسانی ذہن کی اس سیکڑوں برس پرانی کوشش کا نیا اظہار سمجھتا ہوں کہ کسی طرح دیکھا ہوا اور سنا ہوا بالکل ایک ہو جائیں یعنی جس چیز کو آپ دیکھ سکیں، اسی کو آپ سن بھی سکیں۔

غور فرمایا آپ نے؟ آپ کے افسانے ”چاپ“ میں بیانیہ کا انکار تو کیا، بیانیہ پر شدید اصرار ہے، لیکن پھر بھی اسے اردو کے بہترین افسانوں میں گننا چاہیے گا۔ سریندر پرکاش کے افسانے ”بدونک کی موت“ یا ”چی زان“ وقت کے ادغام Confusion کی کوشش کرتے ہیں لیکن بیانیہ سے انکار نہیں کرتے۔ ہمارے ہم عصروں میں انور سجاد بیانیہ کو اس طرح Disguise کر کے لاتے ہیں کہ اگرچہ Time الٹ پلٹ ہو جاتا ہے لیکن وہ Spiritual Time سے نزدیک رہتا ہے۔ ظاہری ترتیب بگڑ جاتی ہے لیکن بیانیہ کا دھارا موجود رہتا ہے۔ اسی لیے انور سجاد کے یہاں جدید بیانیہ بہترین شکل میں نظر آتا ہے۔ افسانہ لکھنے کے بہانے بڑی لگم لگھتا اور بات ہے، لیکن اگر افسانہ ہے تو بیانیہ ہوگا۔ انتخاب حسین کے افسانے کچھ کم افسانے نہیں ہیں، اگرچہ خالص بیانیہ میں ہیں۔

دراصل افسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہ کہی جاسکتی ہے کہ اس کو بیانیہ کی امداد حاصل ہوتی ہے، جو شاعری کے ساتھ اتنی ہم دردی نہیں رکھتا۔ افسانہ وقت کا محکوم ہے، لیکن اسی وجہ سے وہ ہم آپ (جو خود وقت کے محکوم ہیں) کی ان وہیہ گیوں اور مجذوریوں کا اظہار کر سکتا ہے جو شاعری کے ہاتھ نہیں لگتیں۔

(1970)

افسانے کی حمایت میں (2)

افسانہ نگار: مجھے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ آپ نے اردو افسانے پر مغربی معیار مسلط کر دیے ہیں۔ ممکن ہے کہ یورپ میں افسانہ غیر ضروری ہو گیا ہو یا اس کو سنجیدگی سے لکھنے اور پڑھنے والے کم ہوں، لیکن آپ کو چاہیے تھا کہ اس مسئلے کو ہندوستان اور خاص کر اردو کے تناظر میں دیکھتے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ ہمارے تمام مربر آوردہ ادیب افسانے کو اپنا مخصوص طرز اظہار مانتے ہیں۔

فواد: میں نے یہ کب کہا کہ اردو میں افسانہ غیر معمولی اہمیت کا حامل نہیں ہے؟ میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ پوری ادبی میراث اور ادب کے مختلف اصناف کی اضافی اہمیتوں کا اندازہ لگاتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنفِ سخن ہے اور علی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔ کوئی کھیل محض اس وجہ سے عظیم نہیں ہو جاتا کہ اس کا کھیلنے والا بادشاہ یا وزیر اعظم ہے۔ دوسری طرف یہ بھی غور کیجیے کہ آپ نے گلی ڈٹے میں پیلوٹی حاصل کر بھی لیا تو کیا ہوا؟ آپ کو کرکٹ کے عالمی کھلاڑیوں کے مقابلے میں تو نہیں رکھا جاسکتا۔ یہ کہنا کہ صاحبِ پرست اور کامیونے بھی تو افسانے لکھے ہیں ویسا ہی ہے جیسا یہ کہنا کہ صاحبِ بریڈمین یا سوہرس نے گلی ڈٹا بھی کھیلا ہے۔ پرست اور کامیونے کے افسانے جیتنے والی معیار کی چیزیں ہیں، لیکن ان کے ناولوں کے سامنے یہ افسانے وہی وقعت رکھتے ہیں جو کرکٹ کے سامنے گلی ڈٹے کی ہے۔

افسانہ نگار: اسی لیے تو لوگ آپ کو مغرب زدہ کہتے ہیں، دیکھیے آپ نے گلی ڈٹے کو کرکٹ سے کم تر مانا ہے۔ گلی ڈٹا آٹھریوں حقیر سمجھا جائے؟ انگریزوں کے لیے کرکٹ بہت اہم کھیل ہوگا، ہم گلی ڈٹے یا چنگ بازی یا کبڈی کو اپنا قوی کھیل مانتے ہیں تو اس میں کیا قباحت ہے؟

فخاد: قیامت کوئی نہیں ہے موائے اس کے کہ گل ڈھڑا، پتنگ بازی، کبڈی وغیرہ ہماری نظروں میں کتنے ہی محترم کیوں نہ ہوں لیکن ان کو کھیلنے میں اس مشق اور مہارت اور محنت اور فن کاری کی ضرورت نہیں ہوتی جو کرکٹ یا ٹینس میں درکار ہے۔ اور اگر آپ کو کرکٹ یا دوسرے مغربی کھیلوں سے کوہ ہے تو جرڈو Judo یا کرات Karate کہہ لیجیے۔ مشرق بعید کے جرڈو Judo یا کرات Karate اور ہمارے یہاں کی پنچ کشی میں وہی رشتہ ہے جو شاعری اور افسانے یا کرکٹ اور گلی ڈھڑے میں ہے۔ استاد میر علی پنچ کشی ہزار تیس مارخاں رہے ہوں لیکن وہ ایک بہت ہی محدود فن کے دائرے میں بند تھے۔ ٹھرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا لیکن قطرہ خود تو دریا نہیں بن سکتا۔ پنچ کشی یا گلی ڈھڑے کو آپ کتنی ہی دور کیوں نہ لے جائیں لیکن ان میں وہ پیچیدگی نہیں آسکتی جو کرات یا کرکٹ میں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ اگر کرات کا کوئی بلیک بلٹ Black Belt خوش فطرتی کے لیے پنچ بھی لڑالے تو یہ پنچ کشی کا اعزاز ہوا، بلیک بلٹ کا نہیں، ہر دست اور کامیاد اگر افسانہ لکھتے ہیں تو یہ افسانے کا اعزاز ہوا ان کا نہیں۔

افسانہ نگار: مجھے اس بات پر سخت اعتراض ہے کہ آپ مغربی فنادوں کے حوالے سے اپنی بات ثابت کرتے ہیں۔ مغرب کے فناد مغرب کے لیے ہیں نہ کہ ہمارے لیے۔
فناد: سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ تنقید میں مشرق اور مغرب بہت دور تک نہیں چلا۔ افسانہ نگاری کی تنقید اور اس کا فن بھی آپ نے مغرب ہی سے سیکھا ہے۔ اگر میں مغربی معیاروں کے حوالے سے کرشن چندر یا منو کی تعریف کرتا ہوں تو آپ کو خوشی کیوں ہوتی ہے؟ جب Beachcroft صاحب فرماتے ہیں کہ ہندوستانی افسانہ چیخوف سے بہت نزدیک ہے تو خوشی سے آپ کا سینہ کیوں پھول جاتا ہے؟ بیٹھا بیٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو تنقید کا شیوہ نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی تو سوچیے کہ کوئی بات محض اس وجہ سے غلط نہیں ہو جاتی کہ اس کا کہنے والا اردو نہیں بولتا۔ اور کوئی بات محض اس وجہ سے سچ نہیں مانی جاسکتی کہ اس کا کہنے والا اردو کا ڈاکٹر ہے۔ اور آخری بات یہ ہے کہ میں نے اپنی پچھلی گفتگو میں افسانے کی وقعت کے بارے میں ایک بات بھی کسی مغربی فناد کے حوالے سے نہیں کہی۔ آپ ذرا غور سے پڑھیے، دیکھیے میں نے کہیں بھی یہ کہا ہے کہ چونکہ لانا مغربی فناد نے بیان دیا ہے کہ افسانہ تھروڈ کلاس صنفِ سخن ہے اس لیے میں بھی یہی کہتا ہوں؟

انسانہ فکر: آپ نے کسی کا نام تو نہیں لیا ہے لیکن یہ بات واضح ہے کہ آپ کی باتیں سمندر پار کے فادوں سے مستعار ہیں۔

فاد: ہوں تو ہمارے کچھ تھیں فادوں کے خیال میں محض شبہ پر کسی کو بھی پھانسی دی جاسکتی ہے، لیکن تحریری ثبوت کی روشنی میں یہ فیصلہ آپ کس طرح کر سکتے ہیں کہ میری تمام باتیں مغربی فادوں سے مستعار ہیں؟ جب میں نے کسی کا حوالہ نہیں دیا تو...

انسانہ فکر: حوالہ نہیں دیا نہ سہی، لیکن آپ سے پہلے یہ بات اردو میں کسی نے نہیں کہی کہ انسانہ شاعری سے کم تر ہے۔

فاد: تو آپ یہ چاہتے ہیں کہ میں صرف وہی باتیں کہوں جو اردو میں پہلے کہی جائیں گی؟ یا آپ کا خیال یہ ہے کہ اگر مغرب کے بجائے مشرق کے فادوں کے رائے مستعار لی جائیں تو بہتر ہوگا؟

انسانہ فکر: جی نہیں، میرا مطلب یہ ہے...

فاد: تو شاید آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ میں نے اپنے آخذ جان بوجھ کر چھپائے ہیں۔ جناب اس دنیا میں ایک سے ایک پڑھا لکھا آدمی پڑا ہوا ہے، یہ کیوں کر ممکن ہے کہ کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی کو میرے آخذ کا پتہ نہ ہو۔ ہوں تو خیالات میں مماثلت اکثر فادوں میں پائی جاتی ہے، یہ کوئی جرم بھی نہیں۔

انسانہ فکر: خیر، یہ تو فردی بحث ہے۔ کچھ مغربی ادیبوں نے اگر انسانہ کو حقیر ٹھہرایا ہے تو کچھ نے اسے محترم بھی ٹھہرایا ہے۔ بحث اس طرح نہیں طے ہو سکتی۔ لیکن انسانہ کے ضمن میں یہ بات تو تقریباً سبھی مانتے ہیں کہ اس کا تاثر نظم سے بہت قریب ہوتا ہے بلکہ اس میں وہی قوت ہوتی ہے جو نظم یا غزل کے شعر میں ہوتی ہے۔ کیا آپ یہ بھی نہیں مانتے؟

فاد: اگر میں یہ مان بھی لوں تو اس سے انسانہ کا کیا بھلا ہوگا؟ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جائے کہ انسانہ نظم کی ایک نثری نقل ہے۔

انسانہ فکر: کیوں؟ نثری نقل کیوں؟

فاد: اس لیے کہ نظم پہلے وجود میں آئی اور انسانہ بعد میں۔ نظم Archetype ہے تو انسانہ Prototype۔ یہ تو آپ بھی مانیں گے کہ آرکی ٹائپ کا درجہ Prototype سے اونچا ہوتا ہے۔ افلاطون دلی بحث آپ کو یاد ہوگی۔ حقیقت صرف ایک ہی ہے، جو لازمی ہے اور یقینی

ہے۔ دنیا کی تمام اشیا اس کا پر تو یا اس کی نقل ہیں۔ شامری اس نقل کی نقل ہے۔ اس اعتبار سے افسانہ اس نقل کی نقل کی نقل ہوا۔ پس اگر آپ یہ کہتے ہیں کہ نظم میں وہی قوت ہوتی ہے جو افسانے میں ہے تو میں مان لیتا کہ افسانہ افضل ہے۔ اچھا اس مسئلے پر یوں غور کیجیے۔ نظم کی خوبی کیا ہے؟

افسانہ نگار: ارتکاز، مرکز جوتی Centripitality جو اکثر مرکز گرہ بندی Centrifugality میں بدل جاتی ہے۔

فناؤ: نظم میں یہ خوبی کہاں سے آتی ہے؟

افسانہ نگار: استعارہ، طامت، پیکر، وزن، تفصیلات کا اخراج، مختلف النوع اشیا کو بہ یک وقت گرفت میں لے آنے کی صلاحیت، اسی وجہ سے اچھی نظم معنی کے اعتبار سے نسبتاً لامحدود ہوتی ہے۔

فناؤ: کیا نظم میں منظر نامہ ہوتا ہے؟ اگر ہاں تو کس طرح؟

افسانہ نگار: نظم کا منظر نامہ دوسرے تمام منظر ناموں سے مختلف ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس میں داخل اور خارج مضم ہو جاتے ہیں۔ شور جلاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج اگر وہ ساحل ہے بہ رزم سوچہ وہ یا ٹنک کا منظر نامہ ہے بھی اور نہیں بھی۔ کنار بحر اصلی اور حقیقی بھی ہو سکتا ہے، خیالی بھی۔ گرد ساحل اور رزم سوچہ دریا کا وجود واقعی بھی ہو سکتا ہے، غیر واقعی بھی۔ کلرچ اس کو Mental Space کہتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا اپنسر کی فیری کوئن کے منظر نامے کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے...

فناؤ: بالکل درست۔ اس وقت افکار جالب ہوتے تو اچھل پڑتے، کیونکہ انھیں کلرچ سے بہت محبت ہے، آپ کو خیال ہوگا انھوں نے میرے مجموعے ”لفظ و معنی“ میں سب سے بڑی خوبی یہ دعویٰ ہی کی کہ اس میں جگہ جگہ کلرچ اور رچرڈس کے اثرات ہیں۔ اب آپ یہ بتائیے کہ جن باتوں کا ذکر آپ اب تک کرتے رہے ہیں، ان مخصوص منظر نامے کا، کیا ایسا منظر نامہ افسانے میں ممکن ہے؟ بھول جائیے کہ ادب گرے Mental Space کا سخت مخالف ہے، وہ کہتا ہے کہ شے محض شے ہے، اصلی اور شعور۔ ادب گرے تو سر پھرا ہے، آپ اردو کے فناؤں سے پوچھ کر آئیے کہ غالب کا شعر افسانہ ہے کہ نہیں؟ یوں تو اس میں پلاٹ بھی ہے...

افسانہ نگار: کیوں؟ پلاٹ کہاں سے آیا؟

تھا: آپ پوری بات سن لیجئے پھر بد کیے گا۔ اس میں پلاٹ بھی ہے، کردار بھی اور منظر بھی۔ افسانے میں یہی چیزیں ہوتی ہیں نہ؟ پلاٹ؟ وہ تو اس قدر عمدہ ہے کہ رو بہ گریے بھی سر دھتا۔ ایک شخص، بلکہ پراسرار شخص، گھوڑے پر سوار ہو کر دریا کی طرف نکلا۔ اس کے توشن تیرنے گرد ازائی، یہ گرد دریا کی موجوں پر پڑی، موہیں بھی تیز رفتار تھیں۔ سر چمک رہی تھیں لیکن توشن چیز کی رفتار کے سامنے وہ کچھ نہ تھیں۔ وہ رشک اور خوف سے بے چین ہو گئے۔ کون گزرا تھا؟ کون تھا وہ رشک بے لگام پر سوار، جس نے یہ ظالم برپا کر دیا؟ ایک ظالم زمین پر ہے، ایک آسمان میں (کیونکہ گرد ازائی ہے اور شور اٹھا ہے) اور ایک ظالم دریا پر۔ وہ خود شیط کی سی لپک رکھتا تھا کہ آیا اور گیا۔ آتش و آب و خاک و باد، سب میں وہی وہ تھا۔ وہ کون تھا؟

افسانہ نگار: اس طرح تو ہر شعر میں افسانویت دھوڑی جاسکتی ہے۔

تھا: اس طرح اور اس طرح کی بات نہیں ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اس شعر میں بھی افسانہ ہے، لیکن پھر بھی یہ افسانہ نہیں ہے، کیوں؟

افسانہ نگار: شاید اس وجہ سے کہ اس شعر کا منظر نامہ دو رخا ہے بلکہ کئی رخ رکھتا ہے۔ مگر میرا خیال ہے ایسے افسانے دھوڑے جاسکتے ہیں جن کا منظر داخل اور خارج دونوں پر یکساں محیط ہو۔

تھا: اول تو ایسا ممکن نہیں، کیونکہ افسانہ کسی وقتی منظر کے حوالے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جاسکتا، لیکن اگر یہ ممکن بھی ہوا تو یہ کہاں ثابت ہوا کہ شاعری افسانے کی نقل ہے؟ افسانہ نگار: اچھا مان لیا کہ افسانہ شاعری کی نقل ہے۔ تب بھی یہ ایک قابل قدر صنف سخن ہوا، کیونکہ یہ شاعری نہ ہوتے ہوئے بھی شاعری کی صورت حال کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

تھا: اب اگر میں کوئے اور ہنس والی مثل کیوں گا تو آپ اور بھی خفا ہوں گے لیکن بڑا حق یہ طرف، میرا خیال ہے کہ افسانہ شاعری کی نقل کر ہی نہیں سکتا۔ ان میں جو فرق ہے وہ نوع کا ہے، درجے کا نہیں۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ بہر حال نثر کا قلم ہے۔ نثر پر شعر کی برتری کا نسبتاً تفصیلی ذکر میں خود کر چکا ہوں۔

افسانہ نگار: جی ہاں، "شعر کا ابلاغ" اور "شعر، غیر شعر اور نثر" میں۔

نقاد: بجا ہے۔ شعر اس لیے برتر ہے کہ وہ زبان کا بہتر، زیادہ حساس اور فوکیلا استعمال کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ افسانہ کی مثر تخلیقی نثر ہوتی ہے، اس لیے وہ شعر کے بہت قریب ہے۔ لیکن یہ بھی خاطر نشان رہے کہ تخلیقی نثر میں شعر کے ہنکنڈے نہ صرف بہت محدود دائرہ کار رکھتے ہیں، بلکہ بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ جب کہ نظم میں بنیادی اکائی لفظ ہے، افسانے میں بنیادی اکائی لفظ نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے۔ رچرڈس کی اصطلاح میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانے کی زبان میں حوالہ جاتی عنصر یعنی Referential Element خاصہ ہوتا ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ اردو کے بعض افسانہ نگار بھی کہتے ہیں کہ افسانے یا ناول میں زبان کی بھلا کیا اہمیت ہے؟ اگر واقعہ یا نفسیاتی تجزیہ یا کردار نگاری زور دار ہے تو افسانہ نگاری بھی زور دار ہے تو ہوگا۔ میں یہ بات نہیں مانتا اور بار بار کہتا ہوں کہ زبان کو پوری اہمیت دینے بغیر نہ اچھا افسانہ لکھا جاسکتا ہے اور نہ اس پر اچھی تنقید ہو سکتی ہے۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اعلیٰ شاعری میں کسی ٹولس ٹالس، مشورہ دانہ برائے بیت یعنی Slack کی گنجائش نہیں ہوتی لیکن اعلیٰ سے اعلیٰ افسانے میں بھی Slack نکل آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ افسانے کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہوتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو میں بعض مثالیں بالکل سامنے کی ہیں، مثلاً بیدی اور قرۃ العین حیدر۔ ان کے یہاں Slack کی کثرت ہے پھر بھی ہم ان کو اہم افسانہ نگاروں کی فہرست میں بہت اونچی جگہ دینے پر مجبور ہیں۔ لیکن غالب، اقبال، میر یا انھیں کے بہترین کلام میں Slack کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔

غیر: ان باتوں کو الگ رکھیے۔ اس کو یوں دیکھیے کہ نظم تجربے کے ترفع یعنی Heightening کی جس سطح پر وجود میں آتی ہے وہ زیادہ تر اس کی زبان کی مرہون منت ہے۔ افسانہ نگار کو مکالمہ، رواد، بیان سے کام لینا پڑتا ہے۔ ان تمام حالات میں ترفع کا مفقود ہو جانا لازمی ہے۔ مثلاً ایک افسانہ ہے، انتخابی سادہ۔ الف نامی ایک شخص جیم نامی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے لیکن جیم کو اس سے محبت نہیں ہے۔ اتنا ہی نہیں، جیم جدید زمانے کی Promiscuous لڑکی ہے۔ وہ بہتوں پر التفات رکھتی ہے۔ الف کی محبت کسی نہ کسی وجہ سے اس کو ایک آنکھ نہیں بھاتی، اس لیے وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے، اس کو رسوا کرتی ہے، اور رسوا بھی یوں کرتی ہے کہ اپنے دوسرے عاشقوں کو ملائیے بتاتی پھرتی ہے کہ دیکھ الف کتنا احمق ہے کہ مجھ پر عاشق ہوئے گا دعویٰ رکھتا ہے۔ ایک دن وہ آتا ہے کہ الف جیم کے

دروازے پر خود کو گولی مار لیتا ہے۔ جیم پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا، بلکہ وہ ایک سفاک جسم کے ساتھ الف کے خون میں اپنی انگلیاں ڈبوئی ہے اور اپنے دوسرے عاشقوں کے نام اس خون سے دیوار پر لکھتی ہے۔ اب ایک شعر سنئے جس میں یہ افسانہ بیان کیا گیا ہے:

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا غیروں کا نام میرے لبو سے لکھا گیا

اب آپ نے ترفیع کی کارفرمائی دیکھی؟ الف جیم پر عاشق ہے۔ یہ بیان شعر سے مفقود ہے۔ جیم کو الف ایک آنکھ نہیں بھاتا وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے۔ اس کی جگہ صرف ”کس کس طرح سے نہ“ کہا گیا ہے۔ جیم Promiscuous ہے۔ اس کا ذکر نہیں ہے، صرف ”غیروں“ کا لفظ ہے۔ الف کا تذکرہ دوسرے عاشقوں سے ہوتا ہے، اس کا کوئی ذکر شعر میں نہیں ہے۔ ”میرے لبو“ میں کوئی ضروری نہیں کہ الف نے واقعی خودکشی کی ہو یا اس کو جیم نے یا کسی دوسرے عاشق نے گولی مار دی ہو۔ افسانے میں اس واقع کا یہ طور واقعہ تذکرہ ضروری ہے۔ شعر میں جیم کی خودکشی یا قتل قطعاً فرضی ہے، لیکن پھر بھی واقعہ قائم ہو گیا ہے ”نام لکھا گیا“ افسانے میں کہنا ضروری ہے کہ جیم نے واقعی اپنی انگلیاں خون میں ڈبوئیں اور واقعی کسی جگہ جگہ کی دیوار پر جگہ جگہ کے عاشقوں کا نام لکھا۔ شعر میں ایک باقاعدہ بیان ہے لیکن کسی کو یہ دھوکا نہیں ہوتا کہ ایسا واقعی ہوگا۔ واقعہ قائم ہو گیا ہے، لیکن اپنی Face Value پر نہیں۔ افسانے میں آپ کو نہ صرف یہ واقعہ Face Value پر قائم کرنا ہوتا ہے بلکہ یہ بھی کہ اس واقعے کو قائم کرنے کے لیے بہت سے معاون واقعات و مناظر بھی قائم کرنے پڑتے ہیں۔ اس دیوار کا، ان لوگوں کا، جیم اور الف کے تعلقات کا، الف کی موت کا، الف اور جیم اور غیروں کا، یہ سب تذکرہ افسانے میں ضروری ہے۔ آپ کتنا ہی دوڑیں بھاگیں لیکن واقعہ قائم کیے بغیر افسانہ نہیں لکھ سکتے، چاہے وہ واقعہ صرف اتنا ہی کیوں نہ ہو کہ دروازہ کھلا اور بند ہوا۔ ظاہر ہے کہ اتنی سب تفصیل بیان کرنے کی وجہ سے آپ کی زبان میں وہ ٹوک، وہ اختصار و ارتکاز رہ ہی نہیں سکتا جو اس شعر میں ہے۔

افسانہ ۱۸: لیکن افسانے کی تفصیل اور اس میں واقعات کا قیام ہمارے تاثر میں اضافہ

تو کرتا ہے۔

تھو: اضافہ کس طرح مانا جاسکتا ہے؟ اگر آپ اسے اضافہ کہیں گے تو وہ خالص

افسانے کا مرہون منت نہ ہوگا، بلکہ فروعات کا ہوگا۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ آپ الف کی موت کا

ایسا لرزہ خیز بیان لکھیں کہ پڑھنے والے طش کھا جائیں۔ لیکن اس سے بنیادی موضوع کے تاثر میں کیا اضافہ ہوا؟

السانہ نگار: بنیادی موضوع کیا ہے؟

فلاو: بنیادی موضوع کچھ بھی ہو لیکن وہ الف کی موت نہیں ہے۔ اچھی صاحب شہاب کی سرگزشت جیسے سادہ ترین افسانے میں بھی بنیادی موضوع شہاب کی موت نہیں ہے تو ہمارے افسانے میں کہاں سے ہوگا؟ دوسری بات یہ ہے کہ فرض کیجیے ایک شخص نے پانچ سو بیگہ زمین میں پچاس من گیہوں اگایا اور ایک شخص نے پچاس بیگہ زمین میں چالیس من گیہوں اگایا تو آپ کس کو زیادہ ہوشیار مانیں گے؟ ظاہر ہے کہ پچاس بیگہ والے کو، کیونکہ وہ اپنی زمین کے امکانات کو پوری طرح کھکاؤ اور بروئے کار لاتا ہے۔ افسانہ نگار کی مثال اس نوکر کی ہے جسے انجیل کے مطابق اس کے مالک نے ایک تھیلی دی تھی، جس کی اس نے دو تھیلیاں کر دیں اور شاعر کی مثال اس نوکر کی ہے جس نے ایک کی تین تھیلیاں بنا ڈالیں۔ زبان ایک دولت ہے، شعر اس کو پوری طرح استعمال کرتا ہے، کیونکہ وہ اس سے خوف نہیں کھاتا۔ افسانہ بے چارہ گھبرا جاتا ہے اور اس کا اسراف بے جا کرنے لگتا ہے، وہ اپنی فطرت سے مجبور ہے۔ میں اسی لیے ناول کو بھی شعر سے کم تر مانتا ہوں، افسانہ تو پھر افسانہ ہے۔ شعر میں تو ایک وہ منزل آتی ہے جب زبان شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور پھر خود شاعر کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صریح خامہ کو تو اسے مردوش میں کس نے تبدیل کر دیا۔ ایسے لحاظ میں زبان اس طرح بیدار ہوتی ہے جس طرح بیکروں برس کا سویا ہوا دجوا چاک جاک کر اٹھ بیٹھتا ہے اور اس کا سایہ زمین کو تاریک کر دیتا ہے۔ افسانے کو یہ لمحے کہاں نصیب ہو سکتے ہیں؟ ایسے ہی لمحوں میں زبان کا سکھ چھن چھٹا کر یک سستی کے بھلے سہ سستی ہو جاتا ہے۔

السانہ نگار: ابھی آپ نے کہا کہ ایک سے دو تھیلیاں کرنے والا نوکر افسانہ ہے اور

ایک سے تین بنانے والا نوکر شعر ہے۔ تو پھر تنقید کیا ہے؟

فلاو: ظاہر ہے کہ ایک تھیلی کو ایک ہی بنائے رکھے والا نوکر تنقید ہے۔ اسی لیے تو انجیل کے اس نوکر کی طرح خدا کی تقدیر میں بھی رونا اور دانت پیستا کھتا ہے۔

السانہ نگار: (تنبہ)

آج کا مغربی ناول

نظریات و تصورات

اپنے عہد میں ناولوں کی کثرت، اور اس کے باوجود اہلی ناول نگاری کے انحطاط کو دیکھتے ہوئے ہنری جیمز نے اپنے مضمون ”ناول کا مستقبل“ (1899) میں کہا تھا کہ یہ ناکامی ناول کی نہیں ہے، بلکہ ناول نگاری کی ہے۔ ”جب تک کہ ناول میں کوئی موضوع برتنے کے لیے باقی ہے“ اس نے کہا ”ناول کی بھی ہوئی آگ کو دوبارہ روشن کرنے کے لیے صرف ایک مخصوص (فنی) پروگرام کی ضرورت ہوگی۔“ جیمز کا خیال تھا کہ اگرچہ انسان میں اس بات کی غیر معمولی صلاحیت ہے کہ وہ ان چیزوں کو توڑتا پھوڑتا اور مسخ کرتا ہے جو اس کے لیے لطف و بہتر از کا التماس پیدا کرتی ہیں لیکن پھر بھی ”جب تک زندگی میں یہ قوت باقی ہے وہ انسان کے تحلیل پر خود کو متکس کر سکے، ہم یہ دیکھیں گے کہ ناول میں اس کا انعکاس اور تمام چیزوں کے مقابلے میں بہتر اور زیادہ صحیح ہوتا ہے۔ انسان ناول کو اسی وقت ترک کر سکے گا جب خود زندگی اس کے ساتھ ساز کے بجائے پوری طرح ستیز کرنے لگے گی۔“

ہنری جیمز کی اس رجحانیت کے دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ناول زندگی کے انعکاس کا بہترین ذریعہ ہے، اور دوسرے یہ کہ ناول اس وقت تک زندہ رہے گا جب تک اس میں برتنے کے لیے موضوعات باقی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جیمز کے بعد ان دونوں نظریات پر لوگوں کا اعتقاد کم ہو گیا۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جیمز نے ناول کو وقت کی عمارت سے نکالی ہوئی ایک اکائی کی طرح تصور کیا تھا، ایک ایسی اکائی جو بہ ذات خود آغاز، وسط اور انجام کی حامل ہو۔ لیکن ناول کی جدید تنقید اس کچے کو ماننے سے انکار کرتی ہے یا اگر انکار نہیں کرتی تو اس سے بھاگنے کی کوشش کرتی ہے۔ ناول بہ طور بیان واقعہ بنام وقت، یہ فریک کر موڈ کی کتاب The Sense of an Ending (1967) کا موضوع ہے۔ وقت کا احساس، اختتام اور

مکالمے Apocalypse کا احساس ہے۔ ہر ناول کسی نہ کسی صورت میں Apocalypse کی طرف سفر کرتا ہے۔ لیکن آخری اختتام اور مکالمہ دراصل موت ہے، اس لیے ہر ناول موت کی طرف سفر کرتا ہے۔ کیا یہ ممکن ہے کہ وقت اور موت کی اس وحدت کو توڑا جاسکے؟ یہ جدید ناول نگار کا مسئلہ ہے۔ دوسری طرف جیمز کا یہ نظریہ کہ جب تک موضوعات باقی ہیں ناول برقرار رہے گا، اس تاریخی صورت حال کو نظر انداز کرتا ہے جس نے انیسویں صدی میں مغربی ناول کی تشکیل میں بہت بڑا حصہ لیا تھا۔ انیسویں صدی سارے مغرب میں ڈرامے کے زوال کی صدی ہے۔ بلکہ اٹھارہویں صدی ہی جس میں ناول باقاعدہ پیدا ہوا اور پروان چڑھا، ڈرامے کے زوال کے آغاز کی صدی ہے۔ ناول دراصل ڈرامے کا ایک محدود اور نسبتاً بے جان بدل ہے۔ ڈراما بھی وقت میں گرفتار ہے، بلکہ اگر ہم ارسطو کو اپنا رہنما تسلیم کریں تو ڈراما کلیتہً وقت کا غلام ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ ناول سے برتر ہے کیوں کہ ڈرامے میں عمل اور Performance (کر کے دکھانے) کا عنصر ہے، ناول اس سے عاری ہے۔ ڈراما وقت کے پیدا کردہ مسائل (سماج، سیاست، انسان یہ نام خدا) سے متاثر ہوتا ہے، لیکن ڈرامے کے لیے ممکن ہے کہ وہ ان مسائل کی وقتی صورت حال کی روشنی میں دیکھنے سے انکار کر دے۔ بلکہ اکثر تو یہ بھی ہوا ہے کہ اگر یہ مسائل وقتی صورت حال کی روشنی میں دیکھے جائیں تو ڈراما اپنی فنی قیمت کھودتا ہے۔ برنارڈشا کی مثال سامنے کی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ناول اس وقت سرسبز ہو سکتا ہے جب ڈرامے پر برا وقت پڑا ہو۔ یہ نکتہ ہماری جیمز کے ذہن سے محو ہو گیا تھا۔ اس کی بڑی وجہ شاید یہ ہے کہ انیسویں صدی میں ڈراما اپنی پستی کی انتہائی حد اوج میں تھا اور یہ بات کسی طرح تصور ہی نہ کی جاسکتی تھی کہ 1950 کے بعد اچانک سارے مغرب میں ڈراما ایک نئی زندگی حاصل کر لے گا۔ جیمز کے فوراً بعد جو اُس، پروست اور کافکا نے مغربی ناول کو ارتقا کی ان انتہائی منزلوں سے روشناس کیا جن کے آگے کا سفر انہی ناول ہی کی طرف لے جاسکتا تھا، ناول کی طرف نہیں۔ جدید دور ڈرامے اور شاعری کا دور ہے۔ انہی ناول سے قطع نظر، باقاعدہ ناول جو ہمیشہ سے شاعری اور ڈرامے کے مقابلے میں کم تر رہا تھا، اگرچہ دم نہیں توڑ رہا ہے لیکن زوال آمادہ ہے یا کم سے کم پرانے اسالیب کو دہرا رہا ہے۔ انہی ناول جو آج کا ناول ہے، ایک غیر معمولی قوت رکھتا ہے، لیکن اس کے

امکانات محدود ہیں۔ اس وقت صرف اس نکتے کا اعادہ منظور ہے کہ مغربی ادب میں یہ دور ڈرامے اور شاعری کا دور ہے۔ ناول جو سارتر کے الفاظ میں وقت کی ”واضح اور صاف عدم انتکابیت“ میں گرفتار ہے، ایک لمحہ تو شاعری کی طرف جھٹکتا ہے اور دوسرے لمحہ ڈرامے کی طرف۔ یہ ایک دل چسپ بات ہے کہ ادبی صورت حال کے بارے میں پیش گوئیاں اکثر غلط ثابت ہوئی ہیں۔ جیمز کی مثال سامنے کی ہے۔ دوسری طرف ہر برٹ ریڈ نے اپنے آخری دنوں میں ایک مضمون لکھا تھا جس میں اس بات کا ماتم کیا گیا تھا کہ جب شاعری آخری سانس لے رہی ہو اور صرف چند لوگوں کے لیے ذہنی تفریح کا سامان بن گئی ہو تو کہنے کے لیے رہا ہی کیا ہے؟ ریڈ کے اس مضمون کو دس برس ہونے کو آ رہے ہیں۔ اگر تمام دنیا اور خاص کر مغرب میں ماہانہ، سہ ماہی، ششماہی، پرچوں ہی میں چھپنے والی اور ان میں چھپنے کے لیے بھیجی جانے والی شاعری کا ایک موٹا اندازہ ہی لگایا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہر برٹ ریڈ کی پیش گوئی کے پادجوہ روز بہ روز زیادہ سے زیادہ لوگ شاعری کر رہے ہیں۔

مغربی ادیبوں کی ایک کانفرنس 1962 میں اڈنبرا میں منعقد ہوئی تھی۔ اس کانفرنس میں بحث کا ایک اہم موضوع یہ تھا کہ ناول کی صورت حال کیا ہے۔ کسی صنف کے زوال کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس پر کس طرح کی بحثیں ہوتی ہیں۔ اگر موضوع بحث یہ ہو کہ فلاں صنف (مثلاً ناول) یا فلاں تحریک (مثلاً نیا ناول) کیا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس صنف یا تحریک کا ایک زندہ وجود ہے جو تسلیم شدہ آراء یا تصورات کو درہم برہم یا Subvert کرتا ہے۔ لیکن اگر موضوع یہ ہو کہ فلاں صنف (مثلاً ناول) کی صورت حال کیا ہے، تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ ادیب اور نقاد اس صنف میں لکھی جانے والے تحریروں سے مطمئن نہیں ہیں۔ بہر حال، اس کانفرنس میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ان کا خلاصہ یوں ہے:

پیری مک کارتھی نے کہا کہ جدید ناول عصری حقیقت کو گرفت میں لینے کا عمل خاصی مشکل سے انجام دے پاتا ہے۔ ”موجودہ ناول نگار کی مشکل یہ ہے کہ وہ مستقبل کی تعمیر نہیں کر پاتا بلکہ یہ ہے کہ وہ حال کی تشکیل و تعمیر سے مجبور ہے۔“ اس نے مثال کے طور پر کہا کہ اگر میں اس کانفرنس کی روداد کو ناول کی شکل میں بیان کرتا چاہوں تو مجھے بڑی مشکل ہوگی اور میں ممکن ہے کہ وہ روداد بالکل غیر واقعی اور جھوٹی معلوم ہو۔

انگس ولسن Angus Wilson

نے جدید انگریزی ناول کے بارے میں کہا کہ یہ دراصل متوسط طبقے کو افسانوی اظہار بخشا ہے اور باوجود لطیفیات، خالص فکری تصورات اور خیر و شر، حق و باطل کے مسائل سے عاری ہے۔ میری مک کارتھی نے بحث میں حصہ لیتے ہوئے اپنی بات کی وضاحت ان الفاظ میں کی:

”جہاں تک انگریزی ناول کا سوال ہے، ساری دستاویز کی حیثیت سے یہ ناول کسی بنیادی فنی سطح پر اپنا وجود نہیں رکھتا۔ جدید امریکی ناول نگار اپنی Identity کے مسئلے میں غلطیاں و بچاؤ ہیں۔ ناول کا مستقبل دراصل قوی نہیں بلکہ بین الاقوامی ناول میں ہے جس کے موضوعات جلا وطنی اور روئے زمین پر آوارہ پھرنے سے مہلت ہیں۔“

جہاں تک Identity کا سوال ہے تو ہر جدید فن کار اس سوال سے الجھا ہوا ہے۔ اسے جدید ناول کا مخصوص نشان نہیں کہہ سکتے۔ اور جہاں تک سوال جلا وطنی اور آوارہ گردی کا ہے، تو امریکی ناول میں ان موضوعات کے کھوکھلے پن اور سطحیت کا پردہ خود امریکی نقادوں نے فاش کر دیا ہے۔ میکلم کا دلی Malcolm Cowley کی The Exile's Return اور لسنلی فیڈلر Leslie Fiedler کی Waiting for the End اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ ملاحظہ کیجئے یعنی Alienation اور جلا وطنی تمام ادب کا موضوع رہے ہیں، ناول اس سے مستثنیٰ نہیں ہو سکتا۔ لیکن جدید امریکی ناول میں یہ موضوعات دراصل امریکہ اور یورپ کے ثقافتی ٹکراؤ کا نتیجہ ہیں اور ان سے کوئی ادبی یا تنقیدی کلیہ برآمد کرنا مشکل ہوگا۔ میری مک کارتھی نے اپنے مہد کے اچھے نمائندہ ناولوں کا ذکر کرتے ہوئے (جو اس کے خیال میں بین الاقوامی ناول کی تعریف میں آتے ہیں) صرف دو ناولوں کا نام لیا ہے۔ ٹابا کاف کا Pale Fire اور دلیم برڈز کا The Naked Lunch ان دونوں ناولوں کی خوبی میں کلام نہیں، لیکن یہ نتیجہ نکالنا کہ انھیں داسٹسکی تو کہا، مان اور کامیو کے بھی سامنے رکھا جاسکتا ہے، صرف خوش فہم پرستاروں کے ایک طبقے میں ممکن ہے۔ ٹابا کاف کو غیر معمولی اہمیت اس وجہ سے دی جارہی ہے کہ وہ ایک روسی ہے جو امریکہ میں اقامت گزری ہو گیا ہے۔ دلیم برڈز کے بارے میں فیڈلر کا خیال ہے کہ اسے لکھنا نہیں آتا اور جو کچھ بھی اچھا The Naked Lunch میں ہے وہ گنس برگ کی اصطلاح اور حک و اضافہ کی مرہون منت ہے۔ میں خود برڈز کو اتنا پست درجہ نہیں دیتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ ایک Experimentor کی حیثیت سے برڈز کا درجہ مجتہد کا ہے، باقی کا نہیں۔ لیکن اپنی انتہائی

کوشش کے باوجود ہرگز کا اٹنی ناول اس محدودیت سے آزاد نہیں ہو سکا ہے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ اڈن برا کی کانفرنس میں ایک اور چیز زیر بحث آئی جس پر ہمارے یہاں بھی ان دنوں بڑی بحث ہو رہی ہے۔ یعنی وابستگی یا کٹ منٹ۔ اس سلسلے میں رائیں ذرا غیر واضح تھیں، لیکن ایک معمر اور معتبر ناول نگار ایل۔ پی۔ ہارلی کا یہ خیال قابل توجہ ہے کہ کسی خاص پلیٹ فارم یا پروپیگنڈا ناول کا تصور عظیم ناول کی حیثیت سے ہو ہی نہیں سکتا۔

اڈن برا کانفرنس کا ذکر میں نے نسبتاً تفصیل سے اس لیے کیا ہے کہ اس میں زیر بحث آنے والی باتوں میں آج کے مغربی ناول کی صورت حال اور اس کے مسائل کا Nucleus مل جاتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے زمانے کا مغربی ناول نگار اور ناول کا نقاد جن مسائل سے دوچار ہے ان کو تین عنوانات کے تحت رکھا جاسکتا ہے: (۱) اخلاقی، یعنی ناول میں کیا کہا جائے؟ ناول فرد کا اعتبار ہے کہ سماج کا؟ کیا ناول خیر و شر کے مسئلے سے بحث کرتا ہے یا محض زندگی سے، یعنی کیا ناول مسائل سے مہارت ہے یا زندگی کی مکمل معنویت یا بے معنویت سے؟ (۲) فلسفیانہ، یعنی کیا ناول نگار وابستگی میں یقین رکھتا ہے؟ اگر ہاں تو کس حد تک؟ اور (۳) فنی، یعنی ناول کس طرح اپنے قیود سے آزاد ہو سکتا ہے؟ اور وہ قیود کیا ہیں؟ موجودہ مغربی ناول (موجودہ سے میری مراد پچھلے تقریباً پندرہ سال سے ہے) اور اس کی تنقید گھوم پھر کر انہیں باتوں پر مراجعت کرتی ہے۔ کردار نگاری، شعور کی رد، علامت نگاری، پلاٹ، یہ سب رسی سولات اب زیر بحث نہیں ہیں، اور اگر ہیں بھی تو انہیں بنیادی عنوانات کے ذیل میں آتے ہیں۔ میں نے ناول اور ناول کی تنقید کا ذکر جان بوجھ کر ایک ساتھ کیا ہے، کیونکہ ہمارے عہد میں ناول نگاری کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ ناول کی زیادہ تنقید ناول نگاروں نے لکھی ہے، یا یہ کہ تنقید نگاروں نے ناول کے میدان کو بھی اپنی جولاں گاہ بنایا ہے۔ اس سلسلے میں لسنلی فیلڈر Leslie Fiedler، لائل ٹرینگ Lionel Trilling، والٹر ایلین Walter Allen، کامیو، سارتر، روپ گریے، متالی ساروت Nathalie Sarraute، میشل بتور Michel Butor، کلود سیمان Claude Simon، ڈیوڈ لاج، سال بیلو Saul Bellow وغیرہ درجنوں نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان ناول نگاروں میں جو میری نظر میں قابل ذکر ہیں، ایک شاید اکیلا ناول نگار ہے جس نے شاید باقاعدہ تنقید نہیں لکھی ہے، حالانکہ اس نے بھی شروع شروع میں تنقیدی مضامین لکھے تھے جن کو اب خاصی اہمیت دی جا رہی ہے، یہاں تک کہ حال (1970)

میں لارنس ہاروی نے اس کی تنقید اور شاعری پر ایک انتہائی مفصل کتاب لکھی ہے۔
 ناول نگار نقاد کے روپ میں، یا نقاد ناول نگار کے روپ میں جو ہمارے عہد کا ایک
 منفرد کردار ہے۔ صرف اخلاقی یا بے وجہ نہیں ہے۔ جدید ناول جو پرست، جوائس اور کافکا کے
 میلوں لیے سائے میں پلایا تھا، اپنی توجہ کے لیے انہیں ناول نگاروں کا محتاج تھا جنہوں
 نے ان غیر معمولی شخصیتوں کا اثر قبول کیا تھا اور ان سے بغاوت بھی کی تھی۔ آج سے تیس
 چالیس برس پہلے تک ناول ایک روایتی قسم کی صنفِ سخن تھا، جس میں پیچیدہ ادبی اور فنی مسائل
 کو گھسیٹ لانے کی ضرورت نہ تھی، لیکن جدید ناول نگاروں کے ہاتھ میں ناول ایک مخصوص، کم
 انتساب Exclusive اور پیچیدہ صنف کی شکل میں سامنے آیا۔ اس کی توجیہ اور پچھلے ناول سے
 انکار کا کام لامحالہ نئے ناول نگاروں نے ہی کیا۔

میں نے اوپر ہنری جیمز کا حوالہ دیا ہے جس نے ناول کے سارے اخلاقی مسئلے کو یہ کہہ
 کر ختم کر دیا تھا کہ اس میں انسانی زندگی کا قطعی انکاس ہوتا ہے۔ اس کو واقعیت کا نظریہ
 کہہ سکتے ہیں۔ جیمز کے بعد ناول کی تکنیک جلد ہی ہدلی اور پیانیہ کے ایسے اسلوب کی جگہ
 جس میں ناول نگار ایک ایسے شخص کے روپ میں سامنے آتا ہے جسے تمام کرداروں پر گزرنے
 والے تمام واقعات کا علم ہے¹ Omniscient Narration جوائس وغیرہ کے یہاں پیانیہ کا وہ
 اسلوب نظر آتا ہے جس میں ناول نگار صرف ایک یا چند کرداروں کے شعور و لاشعور میں فرق
 ہو کر کائنات یا خود ان کرداروں کا مراقبہ کرتا ہے Impersonal Narration لیکن واقعیت
 یعنی اظہارِ واقعہ کا نظریہ سارتر بلکہ کامیو تک کسی نہ کسی شکل میں مغربی ناول میں جاری و ساری
 رہا۔ سارتر سے اختلاف کی اولیت کا سہرا کامیو کے سر ہے، لیکن اس سے ہاتھ دھو کر انحرافِ روپ
 گریے نے کیا۔ اگرچہ سارتر اور کامیو دونوں ناول کو وقت کی بندش سے آزاد کرنے کی کوشش
 کرتے ہیں۔ لیکن سارتر کامیو کے The Outsider کو ناول نہیں مانتا، وہ کہتا ہے کہ اس کا
 غیر مسلسل زمانہ حال جو ان تمام معنی خیز کڑیوں کا اخراج کر دیتا ہے جو تجربہ (پہ معنی
 Experience) کا بھی حصہ ہے، اس کو ناول نہیں بنے دیتا۔ وقت سے بغاوت کی ضمن میں
 سارتر کی کوشش اتنی دور بھی نہیں جاتی۔ روپ گریے سارتر کے شاہ کار Nausea کو ایک
 مرعیانہ جسم کے ساتھ برخواست کر دیتا ہے اور اسے پیش قیمت لیکن قدیمی فن پارے سے زیادہ
 اہمیت نہیں دیتا۔ جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں سارتر خود اس بات کا قائل ہے کہ وقت میں

ایک واضح اور کھلی ہوئی غیر انکسائیت ہے، وقت واپس نہیں آتا، ہمیشہ اختتام اور مکاشفے کی طرف لے جاتا ہے، جو موت ہے لیکن پھر بھی وہ حتی الامکان اپنے ناول کو وقت میں قید رکھتا ہے۔ بقول فریڈک کرموڈ سادتر ناول کو اس لیے پسند کرتا ہے کہ اس کا تعلق صرف انسانی وقت سے ہے اور اس طرح ناول ایک شدید تاثر سے دوسرے شدید تاثر کی طرف مستقبل کی راہ میں بڑھتا جاتا ہے۔ کامیو اور روب گریئے کی اصل بغاوت وقت سے ہے اس طرح وقت سے بغاوت بنیادی طور پر اس مسئلے پر غور و خوض کا نام ہے کہ ناول زندگی کا احاطہ کس طرح اور کس حد تک کرتا ہے۔ لہذا ناول کے اخلاقی اور فنی مسائل کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ بنیادی مسئلہ واقعیت کا ہے (یعنی اس طرح کی واقعیت جس کا علم بردار ہماری چیز تھا)۔ چونکہ واقعیت کا انعکاس وقت کے دائرے ہی میں ممکن ہے، اس لیے ناول اپنا فنی اظہار کس طرح کرے؟ اس سوال کا جواب بہ یک وقت واقعیت اور فن کا راز اسالیب کا احاطہ کرتا ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، ہمارے عہد میں چیز کی واقعیت کے خلاف پہلا قدم کامیو نے اٹھایا۔ کامیو بھی بڑی حد تک واقعیت پرست ہی تھا۔ اس کی کتاب The Rebel (پاشی) جو اس کے تمام فکری نظام کو محیط ہے، اس خیال کی تائید کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

ناول دراصل کیا ہے؟ یہ ایک کائنات ہے جس میں واقعہ یا عمل کو حقیقت بخشنے والی مٹی ہو، جہاں آخری الفاظ کہے جائیں، جہاں لوگ ایک دوسرے کو چاری طرح اپنائیں، -
 اور جہاں زندگی تقدیر کی فصل اختیار کرے۔ ناول کی دنیا اس دنیا کی محض تصویر ہے
 جس میں ہم انسان کی حقیقی ترین خواہشات کی تکمیل کے لیے پہنچتے ہیں۔ کیونکہ دنیا
 پوشیدہ ہی ہے ہم دنیا سمجھتے ہیں۔ وہ دکھ، وہ فریب، وہ محبت، سب وہی ہیں۔
 جہول کے پیر و ہی زبان بولتے ہیں جو ہم بولتے ہیں، ان کی کم زوریاں ہماری کم
 زوریاں ہیں... ان کی قوت ہماری قوت ہے... اس فرق پر ہے کہ ناول کے ہیرو
 اپنی قدروں کا مقابلہ اپنے غلے انجام تک کرتے ہیں۔

ایک اور جگہ کامیو ناول کے کرداروں کو آفاقی ناسپ سے تعبیر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اس فرق کا ہے کہ ناول کے کردار ہم سے بلند تر ہیں، کیونکہ وہ زیادہ دکھ اٹھاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تمام تصورات واقعیت کے ہی مرہون منت ہیں لیکن انہیں کامیو کے آخری افکار سمجھنا درست نہ ہوگا۔ کامیو اس بات سے بہ خوبی واقف تھا کہ واقعیت ایک پر فریب تصور ہے۔ اس کا اظہار

اس کی نوٹ بکس میں ملتا ہے۔ مثلاً ایک جگہ اس نے لکھا ہے:

واقعیت ایک بے معنی لفظ ہے۔ ہارام ہمارے اور داسکسکی The Possessed دونوں
واقعیت پرست ہول ہیں، لیکن دونوں ایک دوسرے سے قلماً مختلف ہیں۔

ان جملوں کی روشنی میں میری مک کار تھی کا نظریہ کہ جدید ناول نگار کا مستقبل تعمیر کرنے میں
اپنی مشکل نہیں ہوتی، یعنی حال تعمیر کرنے میں، ایک نئی معنویت اختیار کر جاتا ہے۔ جدید
امریکی ناول واقعیت کے مسئلے کو کس طرح دیکھتا ہے اس کا اندازہ سال بیلو Saul Bellow
کی تنقید سے ہو سکتا ہے۔ سال بیلو کہتا ہے کہ جدید ناول نے فرد کی داخلی کشش کا اخراج
کر دیا ہے، کیونکہ یہ داخلی کشش محض ایک نقطہ ہے، جب کہ میں ساری زندگی کا خلاصہ اور
نچوڑ مانگتا ہوں۔ جدید امریکی ناول میں شکایت، احتجاج، بددیت سے بھر پور حصہ، واقعیت اور
ماحول کی شدید احساس کی کار فرمائی ہے اس طرح یہ ناول جو اس کی معنوی اولاد ہونے کے
باوجود فی حقیقت سے اس سے یک قلم انکار کرتا ہے۔ سال بیلو، ناباکاف کی لولیتا اور ٹامس
مان کے طویل افسانے وئس میں موت کا موازنہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اگرچہ دونوں میں
ایک عمر فحش اپنے سے ایک کم عمر فحش (لولیتا میں لڑکی، وئس میں موت میں لڑکا) کے لیے
غیر معمولی جنسی خواہش سے مغلوب ہوتا ہے لیکن ناباکاف کے ہمبرٹ کی داخلی زندگی ایک فحش
لٹیرے کی سطح پر ہے، جس کے مان کے آتش بارخ کی ذہنی زندگی نقطہ کے بیان کردہ اہلو اور
ڈائیونی سس Dionysus کی روحانی اور کائناتی کشش کا اظہار ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں
کہ بیلو کا یہ تجزیہ بالکل درست ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناباکاف کا مرکزی کردار یونانی صمیات
کے Satyr کی یاد دلاتا ہے جس کا جسم انسان کا ہے لیکن سر اور پاؤں بکرے کے ہیں،
اور مان کا مرکزی کردار ایک الیہ ہے جو آدم اور ترغیب اور ہیوط کی علامت بن جاتا ہے۔

داخلیت سے یہ انکار جو آج کے امریکی ناول کا طرہ امتیاز ہے۔ واقعیت کے اس نئے
فرائیسی تصور سے براہ راست پیدا ہوا ہے جس کی طرف میں نے اوپر اشارہ کیا ہے اور جس
کا قدرے تفصیلی محاکمہ میں اب کروں گا۔ یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ واقعیت کے خلاف
فرائیسی بنات جس نے نئے ناول Le Nouveau Roman کو جنم دیا، اپنے فرائیسی
اظہارات میں امریکہ کے مقابلے میں بہت زیادہ پرقوت اور متورج ہے۔ میں نے اوپر کہا ہے
کہ کامیو کی نظر میں ناول کا کردار ایک اتفاقی نام ہے۔ میشل بوتور Michel Butor جو

فرانس میں نئے ناول کے ایک مخصوص نظریے کا بانی ہے، کردار کی اس واحدیت سے انکار کرتا ہے۔ روپ گریئے کے برخلاف، جو مٹھرائے کو نظر انداز کر کے کرداروں کی بات کرتا ہے۔ اپنے ایک مضمون (شائع شدہ 1964) میں کہتا ہے:

یہ اکثر کہا گیا ہے کہ (اپنے جدید، اہل سر و انیسٹریٹیم میں) ناول اور رزمیہ۔ Epic میں یہ فرق ہے کہ رزمیہ ایک گروہ پر گزرنے والے واقعات Adventures کا بیان کرتا ہے، جب کہ ناول صرف ایک فرد سے علاوہ دیکھتا ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ کم سے کم ہزاروں کے زمانے سے یہ بات صاف ہو گئی ہے کہ اپنی اپنی شکلوں میں ناول اس تفریق کو قائم کرنے یا اس پر حاوی ہو جانے کا میلان رکھتا ہے اور اس طرح ایک فرد کے حوالے سے ایک پورے سماج کی حرکت اور اس پر گزرنے والے واقعات کا بیان کرتا ہے۔

اس کے برخلاف اشتراکی حقیقت نگاری، جو کہ نظر میں ایک بہت ہی قیمتی ذرہ اور بے شکل چیز ہے، جس میں اصلی اصلیت بہت کم ہوتی ہے:

جہاں تک اشتراکی حقیقت نگاری کا سوال ہے یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ دراصل انفرادی سرگزشت و حادثہ Adventure کو ازدحام کے زور و ہرج کے ساتھ جوڑ دینے کا نام ہے۔ اس طرح اشتراکی حقیقت نگاری دلوں (فرہور ازدحام) کے درمیان کوئی اصلی اور واقعی ربط قائم نہیں کر پاتی اور محض ایک مجبورے رزمیہ کی سطح پر رہتی ہے۔

لیکن اشتراکی حقیقت نگاری کی اصل ترویج شمالی مارکسٹ کی کتاب The Age of Suspicion (1956) میں کی گئی ہے، جہاں اس نے واقعیت کے تصور کو بالکل بدل دیا ہے۔

تم واقعیت پرستی کا کیا مطلب لیتے ہو... دہی ادیب حقیقت نگار ہے جو اس پورے ظہور کے ساتھ بٹتا کہ اس کے بس میں ہو، اس چیز کو اپنی گرفت میں لے لے، جس کے بارے میں اس کا خیال ہو کہ وہ حقیقت ہے اور وہ ایسا کرے، چاہے اپنے ہم عصروں کو لطف اندوزی کا سونہ دینے، ان کی تربیت کرنے، ان کو فکری سے آزاد کرانے کے لیے جدوجہد کرنے کی کتنی ہی خواہش اس میں کیوں نہ ہو۔ ایسا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ وہ (حقائق کو) کم سے کم دھوکا دے، تضادات اور پیچیدگیوں کو سر کرنے کے لیے کسی قسم کی کاٹ چھانٹ اور لپٹا پٹتی نہ کرے۔

حقیقت سے اس کا ٹکڑا اور ذوق اس وجہ ہوتا چاہیے کہ وہ اس کی خاطر کسی قسم کی
بہی قربانی سے نہ بچے۔ مٹی کہ اسے وہ سب سے بڑی قربانی بھی قبول کرنے سے
ماندہ ہوتا چاہیے، جو ادیب کا مقدر ہے یعنی تنہائی اور تنہا اور تنہا کرب۔

یعنی تنہائی سادہ کی نظر میں واقعہ وہ ہے جسے ادیب واقعہ سمجھے۔ دنیا کی رائے یا حکومت کا
مشورہ کچھ ہو لیکن حقیقت کا آخری معیار ناول نگار کا اپنا تجربہ اور Vision ہے۔ جو چیز اسے
حقیقت نظر آتی ہے، وہ حقیقت ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں اصلاح معاشرہ، انقلابی
جدوجہد اور ایمان و یقین کے بہت سے آدرشوں سے ہاتھ دھونا پڑے گا، لیکن اس کے بغیر
حقیقت کا سامنا ممکن نہیں۔ اس موضوعی حقیقت کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ ناول نگار اب اس بات کا
پابند نہیں رہا کہ وہ وہی کہے جو اس سے متوقع ہو۔ اور اسے وہی بات کہنی ہے جو وہ خود کہتا
چاہتا ہے۔ واقعیت کے اس نظریے اور روپ گریے کی واقعیت (یعنی وقت سے فرار کی
واقعیت) کا سادہ اور کٹ منٹ کے نظریے سے ٹکراؤ لازمی تھا۔ لیکن اس ٹکراؤ کا جائزہ لینے سے
پہلے روپ گریے کے نئے ناول Le Nouveau Roman کی طرف واپس آنا ضروری ہے۔

اس بات کی طرف اشارہ شاید غیر ضروری ہو کہ مغرب میں نیا ناول چاہے ہو یورپ
میں لکھا جا رہا ہو یا امریکہ میں، نطفہ اور وٹ کنش ٹائن سے متاثر ہے۔ وٹ کنش ٹائن نے
زبان کے بارے میں اپنے خیالات تقریباً چالیس برس پہلے پیش کیے تھے اور یہ بھی ہمارے
زمانے کی بنیادی وحیدگی اور تضاد کا ایک نمونہ ہے کہ وہ اور نطفہ، جو بالکل مختلف مکاتب فکر
سے تعلق رکھتے ہیں، جدید ناول پر یکساں اور بہ یک وقت اثر انداز ہوئے ہیں۔ وٹ کنش
ٹائن کا کہنا تھا کہ ہم الفاظ کا تصور دراصل تصویروں میں کرتے ہیں اور زبان کا تصور کرنا
درحقیقت ایک طرح کی زندگی کا تصور کرنا ہے۔ الفاظ اور اشیاء کی وحدت کا یہ تصور نیا نہیں تھا
لیکن مغرب میں پہلی بار وٹ کنش ٹائن نے اسے اتنی وضاحت سے پیش کیا۔ اس تصور کے
زیر اثر علامت یا استعارہ خود الفاظ ہی میں موجود ٹھہرے۔ لہذا یہ کہنا ممکن ہو گیا کہ ادب
پارے کو یہ ضرورت نہیں ہے وہ علامت یا استعارہ کو اختیار کرے، بلکہ یہ ہے کہ وہ اشیاء کو
اختیار کرے۔ شہت Thingism کا یہ نظریہ روپ گریے نے اپنے ناولوں میں پوری طرح
برتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کے کسی ناول میں اکادکا استعارہ یا جیکر نظر آجاتا ہے تو نقد بڑی
سرگرمی اور تفصیل سے اس کا ذکر کرتے ہیں۔ جہاں تک مبالغہ نطفہ کا ہے، فربیک کرموڈ کا یہ

خیال توجہ کا مستحق ہے کہ کوئی توجہ ہوگی کہ جب سے نطشہ نے کانٹ کے بعض تصورات کو تفصیلی شکل بخشی اور ان کا عمومی اطلاق کیا، ادب نے اپنے اس حق کا بار بار شدت و اصرار سے علان کیا ہے کہ افسانوی ہیروں میں Arbitrary اور پرائیویٹ انتخاب کی گنجائش ہوتی چاہیے۔ نطشہ کے بعد یہ کہنا ممکن ہو گیا تھا کہ ہر وہ چیز جسے سوچا جاسکتا ہے "یقیناً افسانہ" ہوگی اور افسانہ اور حقیقت میں کوئی ایسا فرق نہیں ہے جس کی بنا پر افسانے میں اختتام و آغاز ضروری سمجھا جائے لیکن زندگی میں نہ ہر قاعدہ اختتام کی ضرورت ہو نہ آغاز کی۔ اس طرح افسانوی ہیئت کوئی ایسا دلیل Hypothesis نہیں ہے جس کی سچائی یا جھوٹائی ثابت کی جاسکے۔ افسانوی ہیئت یعنی افسانہ یا ناول جب تک ہمارے کسی نہ کسی کام آسکتا ہے (اس معنی میں جس طرح کلیم کی توجہ ہمارے کام آتی ہے، کہ اس سے کچھ باتیں واضح ہوتی ہیں) درست ہے۔ جب وہ ہمارے کام نہیں آسکتا، یعنی اس سے کوئی بات واضح نہیں ہوتی، تب وہ غلط نہیں رہا بلکہ بے کار ہو گیا۔

ان نظریات کو ادبی شکل روپ گریئے کے اس دورے میں ملتی ہے کہ "ناول کسی خیال، شے یا حقیقت کا اظہار نہیں کرتا"۔ The Novel Expresses Nothing۔ ہم نئی واقعیت اسی وقت حاصل کر سکتے ہیں جب بھائیہ "خود کو دقیقہ Timeness سے منقطع کر پاتا ہے اور جب وہ گزرتا یا بہتا نہیں ہے۔ نیا ناول خود کو دہراتا ہے، بچ سے کاٹتا ہے۔ خود ہی اپنی ترمیم کرتا ہے، اپنی تردید کرتا ہے، لیکن یہ سب کرنے کے باوجود اتنا جھمکھٹا نہیں کرتا جو کہ ماضی کی یعنی کہ روایتی مفہوم میں کہنی کی تشکیل کر سکے"۔ روپ گریئے کے ناولوں میں وہ اشیا اور اشارے جن پر پلاٹ کا دارومدار ہوتا ہے بالکل غائب ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ ان اشیا اور اشاروں کی خالی شبیہ رہ جاتی ہے۔ مثلاً ایک خالی کرسی محض ایک خالی کرسی ہے، نہ کہ کسی غیر حاضری کی علامت یا کسی کی آمد کی توقع۔ کسی کے کندھے پر رکھا ہوا ہاتھ محض ایک کندھا اور ایک ہاتھ ہے نہ کہ دوستی اور ہم دردی کا ایک اشارہ۔ اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے روپ گریئے کہتا ہے:

جہاں تک ناول کے کرداروں کا سوال ہے، تو وہ کردار خود اپنے پڑھنے والے کی دل چسپی اور رجحان کی روشنی میں مختلف تشریحات کے متحمل ہو سکتے ہیں اور کسی بھی طرح کی نفسیاتی تحلیل نفسیاتی، مذہبی یا سیاسی رائے زنی کو راہ دے سکتے ہیں۔

روپ گریئے کے یہاں ناول یا فلم کا اسکرپٹ لکھنے کا عمل ایک دن جانے ملک میں سفر کرنے کا عمل ہے۔ وہ کہتا ہے میرا ہر ناول ایک تجربہ ہے، اور میں خود نہیں جانتا کہ اس کا حاصل کیا ہوگا۔

اس طرح روپ گریئے کے ناول کسی ایسی فلم کا تاثر پیدا کرتے ہیں جس میں ساؤنڈ ٹریک نہ ہو۔ ان ناولوں میں انسان بہ حیثیت ایک وجود نہیں بلکہ ایک شے کی طرح نظر آتا ہے۔ روپ گریئے اشیا کو ان جذبات کے حوالے کے بغیر پیش کرتا ہے جو ان اشیا سے پیدا ہوتی ہیں۔ وائٹ مین کا خیال بہت صحیح ہے کہ روپ گریئے کا ناول شاعری کی صورت حالی خلق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ممکن ہے کہ روپ گریئے کی اس کوشش کے پیچھے شعوری یا غیر شعوری طور پر والیری کا ابطال کرنے کا جذبہ ہو کیونکہ والیری نے ناول کو بھی نثر کی صنف میں رکھا ہے اور نثر اس کے نزدیک شاعری کی بالکل ضد ہے، اس وجہ سے یہ ”واقعات کی رواداد اور بیان اس طرح پیش کرتی ہے کہ حقیقت کا التباس پیدا ہو جاتا ہے۔ ناول اور کہانی کا مقصد یہ ہے کہ تصویروں، مناظر، واقعات اور حقیقی زندگی کے دوسرے Representations کو سچائی (یعنی سچے اور اصلی ہونے) کی قوت بخش دی جائے۔“ والیری کہتا ہے کہ شاعری ان سب نثری مقاصد سے بھرا ہے۔ لہذا ممکن ہے کہ واقعیت سے روپ گریئے کا انکار والیری کے اس نظریے کا جملہ ہو۔

روپ گریئے اشیا کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ ان میں ایک ڈرامائی تناؤ پیدا ہو جاتا ہے لیکن ان کے ساتھ خوف محبت یا خوشی کے جذبات کے بجائے خالص تاثر کی سی کیفیت ہوتی ہے۔ اس کا نظریہ یہ ہے کہ شعور کی داخلی حقیقت صرف ان اشیا کے سیاق و سباق میں وجود رکھتی ہے جن سے کہ وہ شعور نکلتا ہے یا جن کا وہ سامنا کرتا ہے۔ لہذا شعور و لاشعور کی بیچ در بیچ جگر کاوی کی اصل اس ماحول کے ذریعہ ظاہر ہو سکتی ہے جس میں کوئی شخص یا وجود خود کو موجود پاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ”کسی ناول کے مولد یا موضوع کا ذکر کرنا ناول کو اصناف فن کی فہرست سے خارج کرنے کے علاوہ کچھ نہیں ہے۔ کیونکہ فن نہ کسی چیز کا اظہار کرتا ہے، نہ کسی چیز کا مظروف ہوتا ہے۔ فن اپنا توازن اور ملبوم آپ پیدا کرتا ہے۔“

روپ گریئے کے ناولوں کی کی نہیں ہے۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ”نئے ناول“ کے تمام فن کاروں میں روپ گریئے ہی ایک ایسا شخص ہے جس کو بجا طور پر جوائس، پر دست

اور کانٹا کا اگلا قدم کہا جاسکتا ہے۔ امریکی ناول کی صورت حال پر میں اشارہ کر چکا ہوں۔ انگلستان میں پچھلے پندرہ برس میں کوئی ناول ایسا نہیں لکھا گیا جو یا تو کسی نئے تجربے کا اظہار کرتا ہو یا کم سے کم پرانے ہی اسلوب میں کسی اعلیٰ کارنامے کا حامل ہو۔ ہم زیادہ سے زیادہ ڈورس لیسنگ Doris Lessing کے طویل و ضخیم ناول *The Children of Violence* کا نام لے سکتے ہیں جو تقریباً چار ہزار صفحات پر پھیلا ہوا ہے اور جس کا آخری حصہ *The Four Gated City*، 1969 کے آخر میں شائع ہوا ہے۔ ماضی سے لے کر مستقبل تک پھیلا ہوا یہ ناول زندگی کے کئی پہلوؤں کا جائزہ لیتا ہے۔ لیکن آئندہ برسوں میں اس کی کیا وقعت ہوگی، اس کا فیصلہ ابھی کرنا مشکل ہے۔

اٹلی میں نئی ناول نگاری ابھی ایام طفولیت میں ہے، بشرطیکہ آپ البرٹو موردا دیا اور انگلاندیہ ساکوں کو بھی جدید ناول کی صورت حال کا حصہ سمجھنے پر مصر ہوں۔ انگلستان اور اٹلی میں تجربہ اور روایت دونوں کا راستہ رک سا گیا ہے۔ اس کے برخلاف اگرچہ امریکہ میں کوئی بہت بڑا یا اہم ناول نہیں لکھا گیا۔ لیکن وہاں تجربہ کی دھن جمود شکنی کا فرض انجام دے رہی ہے۔ تسلیم شدہ طرز کے ناول نگاروں میں سال بیلو اور ہنری راتھ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ تجربے کی ضمن میں ولیم بروڈ کے علاوہ گل آرلووٹز Gil Orlovitz اور جیک کرڈیک کا ذکر یقیناً ہوگا لیکن تجربے کے جوش کے باوجود امریکی اجتہاد ہماری نظر میں کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں ہے کیونکہ وہ سراسر جوائس، روب گرینے اور دوسرے یورپی اثرات کا پردہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ امریکی Avant Garde میں ان سب کا اثر بہ یک وقت نظر آتا ہے اور ان یورپی اثرات کے ذریعے جدید تر امریکی ناول کی توریٹ اسٹرن Sterne تک پہنچتی ہے۔ مثلاً گل آرلووٹز کے مندرجہ ذیل اعلان نامے (1965) پر یہ تمام اثرات نمایاں ہیں:

- (1) ہمیں کسی بھی حقیقت کی افسانوی شکل پیش کرنے کا اختیار ہے۔ اور کوئی چیز ایسی نہیں ہے جو حقیقت نہ ہو۔ (مطرح اور روب گرینے)
- (2) اگر ہم چاہیں تو ہمارا مقصد صرف یہ ہو سکتا ہے کہ ہم پڑھنے والے کے ذہن میں ایک تھکا تھکا بنائے رکھیں۔ یہ تھکا جو بہ ذات خود سہا جاتا ہے، فن پارے کے وجود کا واحد نشان ہے۔ (روب گرینے)

(3) صرف دھو چونکہ منتخب استعمالات کی باقاعدگی کے سوا کچھ نہیں اس لیے ہم ضرورت پڑنے پر صرف دھو کو بدل سکتے ہیں، اسے کلین مسٹر وکر سکتے ہیں۔

(جو اُس اور اس کے حوالے سے اسٹرن)

(4) ہم افسانوی شکل کو اس طرح خلق کر سکتے ہیں کہ نتیجہ بہم، الجھانے والا اور کبھی کبھی پر معنی لفظی ترجمے یا توضیح کے بالکل ہی لائق نہ ہو۔ (نسانی ساروت وغیرہ)

(5) جب تک فن پارہ قاری کو پکڑ کر اسے اپنی گرفت میں لیے رہتا ہے، ایک بنیادی معنی کی تشکیل ہو جاتی ہے۔ (روپ گرینے وغیرہ)

اس اعلان نامے کے اور بھی اجزاء ہیں، لیکن بنیادی باتیں وہی ہیں۔ فرانس کے نئے ناول اور امریکہ کے نئے ناولوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ان میں دل چھٹی کا عنصر کم ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک موضوعی فیصلہ ہے۔ محمد حسن عسکری کا کہنا ہے کہ انھوں نے Ulysses سے زیادہ دل چسپ کتاب نہیں پڑھی، حالانکہ اس کے بارے میں عام خیال تھا اور ہے کہ یہ ایک انتہائی خشک اور مشکل ناول ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کسی فن پارے کا دل چسپ نہ ہونا یا مشکل ہونا ایک اضافی رائے ہے جو کثرت مطالعہ اور مڑبولت سے بدل بھی سکتی ہے۔ اس کی بہترین مثال بیکیٹ کا ڈراما Waiting for Godot ہے۔ 1957 میں جب اسے پہلی بار گھیلایا گیا تو اکثر لوگوں نے اسے ناقابل فہم کہا۔ 1967 میں جب اسے دوبارہ پیش کیا گیا تو سب کی رائے یہ تھی کہ بے شک یہ ہمارے عہد کے شاہ کاروں میں ایک ہے۔ بس اس میں یہی صیب ہے کہ اس کا پیغام ضرورت سے زیادہ واضح ہے! اسی طرح روپ گرینے کے ناولوں کے بارے میں دانت مین کی اس رائے کے باوجود کہ ان میں ایک سچا تخلیقی تحرک ہے، لیکن اسے ایک نظام میں اس طرح مضبوط کر دیا گیا ہے کہ نتیجے کے طور پر فن پارہ خشک، غیر دل چسپ اور میڑھا میڑھا ہو گیا ہے، میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ اس سلسلے میں کوئی رائے قبل از وقت ہوگی۔ یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ بعض نقادوں کے نزدیک نئے فرانسیسی ناول کا غیر دل چسپ ہونا ہی اس کے اصلی اور سچے ہونے کا ثبوت ہے۔

جدید امریکی ناول کا ایک بڑا حصہ جنس اور اس کے مختلف اظہارات سے مملو ہے۔ یہ ایک دل چسپ بات ہے کہ جب فرانس میں ڈیوڈ نے کی ناول نگاری کا زوال ہے (اس معنی میں کہ وہ اب نئے ناول کا حرجا ہے جو ڈیوڈ سے بہت آگے ہے) تو امریکہ میں ڈیوڈ کی

کتاہوں کا مطالعہ بڑے ذوق و شوق سے ہو رہا ہے، ان پر تفصیلی مضامین لکھے جا رہے ہیں اور ایک جنسی Homosexuality امریکی ناول کا ایک مستقل موضوع بن گیا ہے۔ بروز وغیرہ کی ایک جنسی کے علاوہ ٹیکرو ناول نگار جیمز ہاڈون (جس کے بارے میں بعض لوگوں نے کہا ہے کہ صرف اس کے بارے میں جینی ٹیسٹ کوئی کی جاسکتی ہے کہ اس کے ناول سیرس بعد بھی پڑھے جائیں گے) اپنے متعدد ناولوں میں ایک جنسی کو موضوع بناتا ہے۔ فیڈر نے امریکی ناول کی غیر معمولی اور غیر ضروری جنس پرستی کی اصل بتاتے ہوئے ایک جرمن نژاد مفکر ولیم وائٹ کا ذکر کیا ہے جس نے جنس پرستی کو ایک پرے فکری نظام میں بدل دیا تھا۔ بہر حال نارمن میلر، ہنری ٹر اور اس قبیل کے چھوٹے بڑے ناول نگاروں بلکہ جنس نگاروں کا موجودہ مطالعے سے کوئی تعلق نہیں ہے، کیونکہ جدید ناول کی تشکیل میں ان کا کوئی حصہ مجھے دکھائی نہیں دیتا۔ یہ بات میں اس غیر معمولی عقیدت کے اظہار کے باوجود کہہ رہا ہوں جو لارنس ڈرل کو نارمن میلر سے ہے اور جس کا تذکرہ جابہ جا ان دونوں کے خطوط میں ملتا ہے۔ انگریزی ناول نگار لارنس ڈرل کو اپنے اسکندر یہ والے چار ناولوں سے غیر معمولی شہرت حاصل ہوئی ہے۔ ڈرل کا کہنا ہے کہ اس نے ایک Four Decker Novel لکھا ہے، اس معنی میں کہ واقعات کے ایک ہی سلسلے کو چار ناولوں میں چار مختلف کرداروں کی زبان سے بیان کیا گیا ہے۔ اسلوب کی غیر معمولی خوب صورتی اور استادانہ پیکر کی افواہی قدرت کے باوجود یہ احساس برقرار رہتا ہے کہ یہ تکنیک نئی نہیں ہے۔ براؤننگ نے اپنی طویل فلم The Ring and the Book میں اس تکنیک کو انتہائی چابک دستی اور کفایت کے ساتھ برتا ہے۔ میلر اور ڈرل ایک ہی قبیل کے ناول نگار ہیں۔ ڈرل کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس کا اسکندر یہ چار ناول ”دماغ میں جنس کے سراپت کر جانے“ Sex in the head کا نمونہ ہے۔ میلر کے بعض افسانوں میں علامتی اور نفسیاتی جذبے گہریاں ڈھونڈنے کی کوشش کی گئی ہے، (ڈرل نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ تمہارے سامنے شیکسپیئر وغیرہ سب کھاس ہیں) لیکن بحر بھی اصلاً وہ اور اس کی طرح کے اور ناول نگار زیادہ سے زیادہ مقبول اور مشہور اور با اثر ادیب کہے جاسکتے ہیں۔ جدید ناول کی شکل بندی میں ان کا کوئی حصہ نہیں۔ ان کی طرح کے ناول فرانس، اسپین، جرمنی اور اٹلی میں بھی لکھے جا رہے ہیں۔ ہم ان سے صرف اس لیے بے خبر ہیں کہ ان کے ترجمے ہم تک نہیں پہنچ سکے۔

مجھے امید ہے کہ آپ مجھ سے یہ توقع نہ کریں گے کہ میں اس مضمون میں کزن زاکا Kazantzakis، ہال ڈارلکس نس Halldor Laxness (لیو کاچ نے جس کی مدح کی ہے، کیونکہ وہ کمیونسٹ پارٹی کا ممبر ہے)، آئی۔ بی۔ سگر (یہودی ناول نگار جو Yiddish اور انگریزی دونوں میں لکھتا ہے) اور شولوفوف کا بھی تذکرہ کروں گا۔ میرا یہ مضمون صرف ان ناول نگاروں اور نقادوں تک محدود ہے جن کی تحریروں اور افکار نے اس چیز کو جنم دیا ہے جسے ہم جدید مغربی ناول کہتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ تذکرہ والا ناول نگاروں کی شہرت کی اساس فنی بنیادوں پر نہیں۔ لیکن میں اس بات کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں کہ پولینڈ اور رومانیہ وغیرہ کے نئے ناول پر کانٹا اور پردست کا اثر نظر آتا ہے اور یہ ناول نگار اب وہاں پڑھے جانے لگے ہیں۔ لیکن ابھی دہلی اور مشرقی یورپ میں ناول کی کوئی ایسی تحریک نہیں اٹھی ہے جس کا تذکرہ مجموعی صورت حال کو سمجھنے کے لیے ضروری ہو۔

جرمنی کا معاملہ برعکس ہے۔ ہمارے عہد میں فرانس کے علاوہ اگر کسی یورپی ملک میں ناول پر سنجیدگی سے غور کیا گیا تو وہ جرمنی ہے۔ لیو کاچ Lukacs اگرچہ ہنگرین تھا لیکن اس نے اپنا کام جرمن زبان میں کیا اور اس کی زیادہ تر تنقید بھی جرمن ادیبوں پر رہی۔ لیو کاچ نے ناول کی ماہیت، تاریخی ناول، جدلیاتی مادیت اور اشتراکی حقیقت نگاری مختلف مسائل پر تفصیلی بحثیں کی ہیں۔ اشتراکی خیالات کی پابندی کے باوجود اس کے یہاں ایک مخصوص حد تک آزاد روی اور روشن خیالی نظر آتی ہے۔ چنانچہ اسٹینڈن اسپنڈر سے گفتگو کے دوران اس نے کہا کہ اگرچہ وہ نئے ناول نگاروں یعنی فرانس کے Nouveau Roman کو نظر اچھا نہیں سے نہیں دیکھتا اور نہ ہی وہ جو اس کو پسند کرتا ہے کیونکہ یہ ناول نگار زندگی کے بارے میں اس کے تجربے میں کوئی اضافہ نہیں کرتے، لیکن وہ پردست کو قبول اور پسند کرتا ہے۔ اسی طرح اس نے سول وینسن کے مشہور ناول A day in the Life of Ivan Denisovich کی بھی تحسین کی ہے۔ یہ درست ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری اور واقعیت پر اس کے خیالات اپنے مخصوص مارکسی مرکز سے بہت دور نہ جاسکے۔ لیکن روشن خیالی کی جو فضا اس نے قائم کی تھی اس کا اثر تمام جرمن ناول پر نظر آتا ہے۔ رائیٹ مسل Robert Musil (ستونی 1941ء) کے علاوہ وہ بھی، جو نسبتاً پرانا ناول نگار ہے، جرمن ناول میں نئے رجحانات کا اظہار ہوتا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ سیاسی اور سماجی وجوہ سد راہ بنتی رہی ہیں اور اس وجہ سے نئی فرانسیسی تحریر کا براہ

راست اثر جدید جرمن ناول پر نہیں نظر آتا۔ لیکن جوائس، کافکا اور پرست سے استفادہ جاری رہا۔ اس وجہ سے آج کے جرمن ناول نگار مثلاً کونرگراس (Gunter Grass)، روم کاف (Ruhmkof) کے ناولوں کی فضا ویسی ہی ہے جیسے کسی جدید ناول کی ہو سکتی ہے۔ کونرگراس کے ناول The Tin Drum کا ذکر اس سلسلے میں خصوصیت سے کیا جانا چاہیے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جرمنی میں ناول کا جدید احیاء اسی ناول سے شروع ہوتا ہے۔ گراس پر جوائس کا اثر نمایاں ہے لیکن وہ جوائس کا مقلد نہیں ہے۔ موضوع کی طرف گراس کے رویے میں جو چیز فوراً متوجہ کرتی ہے وہ اخلاقی تعلیم دینے سے اس کا انکار ہے۔ اس کی شاعری اور ناول دونوں میں آزاد انتخاب کا یہ رویہ نمایاں ہے جیسا کہ نوجوان جرمن نقاد ایچ۔ ایم۔ اگسٹن برگر (H. M. Enzsenberger) اپنے ایک مضمون میں کہتا ہے۔ ”تمام جدید جرمن ادیبوں میں ایک قدر مشترک ہے، اور وہ ہے گھبر، پڑتا نہ پوز اختیار کرنے سے انکار، اور نام نہاد اعلیٰ اقدار کا لحاظ وراپٹنے سے گریز۔“ پوز سے انکار اور انسانی مسائل کو انسانی سطح پر انگیز کرنے کی کوشش وہ دو عناصر ہیں جو ٹامس مان (متوفی 1955) کے بعد آنے والوں کو اس سے مستز کرتے ہیں۔ مان کے یہاں کوئی لفظی پوز نہیں تھا، لیکن اس کے انداز فکر و اسلوب تحریر میں ایک شوش بھاری پن تھا جو مرعوب تو کرتا ہے لیکن اس سے محبت نہیں ہوتی۔ کافکا کے یہاں بھی گھبرتا اور شوش پن نمایاں ہے لیکن اس کے یہاں خاص کر بعض افسانوں (طویل اور مختصر) میں مزاح کا بہت لطیف رنگ ملا ہے جو اس کی تحریروں کے گدلے ابراہیم تارک ماحول کو ایک گلابی روشنی بخش دیتا ہے۔ یہ کیفیت مان کو بہت کم نصیب ہوئی۔ اس کے برخلاف نئے جرمن ناول نگاروں خاص کر کونرگراس کے The Tin Drum جیسے ناولوں میں Lightness of Touch کی کیفیت ملتی ہے۔ یہی حال جدید ترین ناول نگار آرٹلڈ شٹ کا ہے۔ نقادوں نے اس کے انتہائی طویل ناول Bottom's Dream میں نا باکاف اور جوائس کا اثر تلاش کیا ہے لیکن وہ خود کہتا ہے کہ اس کے معنوی استادوں میں انگریزی ناول نگاروں اسمولٹ اسمرن (Smollett, Sterne) اور لئس کیرل (Alice in Wonderland کا مصنف) کے نام نمایاں ہیں۔ یہ بات قابل غور ہے کہ یہ تینوں مزاح نگار بھی ہیں اور علی الخصوص اسمرن اور کیرل کے یہاں اہمال اور مزاح کا ایک غیر معمولی احتراج ملا ہے۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، یہ کہنا مشکل ہے کہ جدید جرمن ناول فرانس کے ”نئے

ناول“ سے کس حد تک متاثر ہوا ہے۔ وسعت نظر، روشن خیالی اور آزادی سے اثر قبول کرنے کی روایت جرمن ادب اور تنقید میں شروع سے موجود رہی ہے۔ جدید عہد کے ناولوں میں لوکاچ کے علاوہ فریڈرک گندالف اور ادر ہارٹ کے نام فوراً ذہن میں آتے ہیں۔ لیکن سیاسی وجہ کی بنا پر فرانس کا اثر جرمنی پر بہت کم پڑا۔ اس لیے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ جرمنی میں نئے ناول کا ارتقا فرانس کا مرہون منت ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ جرمنی کے نئے ناول نگار فرانس کے اپنے ہم عصر فرانسیسی ناول سے باخبر ہیں۔ آئسن برگ، تالی ساروت اور روب گرینے کا معترف ہے لیکن وہ ”ڈاکٹر ڈوڈلز“ کو کھنڈ ایک اچھا اوسط سے اوپر ناول سمجھتا ہے۔ اس رائے سے جرمن تنقید اور ناول اور فرانسیسی ناول کا ربط سمجھا جاسکتا ہے۔

لیکن جدید روی ناول کے بارے میں ربط کی بات نہیں کہی جاسکتی۔ اور تو مجھے اس بات میں شبہ ہے کہ جدید روی ناول نام کی کوئی چیز ہے بھی یا نہیں۔ میرا مطلب ہے ایسا روی ناول جسے مغربی ناول کے عمومی تاثر میں جدید سمجھا جاسکے۔ آج کے روی ادب نے مغربی صورت حال کا اثر بہت کم قبول کیا ہے، اور اس کی متعدد وجہیں ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ جدید ادب کی تخلیق کے لیے تجربہ شرط ہے، اور روس میں، جہاں ادب کے نظریات حکومت کی پالیسی کے ماتحت وضع ہوتے ہیں، آزادانہ تجربہ کی گنجائش نہیں۔ دوسرے یہ کہ خود روی ادب اپنے مخصوص مباح اور ماحول میں اس طرح فرق ہے کہ وہ دوسروں کو متاثر کر سکتا ہے لیکن ان کا اثر قبول کرنے میں اسے مشکل ہوتی ہے۔ ایک تیسری بڑی وجہ یہ ہے کہ آج کے روی ادب کے سامنے غیر ملکی ادب کے صرف وہی نمونے آتے ہیں حکومت جن کی اجازت دیتی ہے۔ اس طرح روس کا ادب اپنے گرد و پیش سے اکثر بے خبر رہتا ہے۔ چنانچہ آئسن برگ سے گنگو کے دوران روی ناول نگار اور سرکاری حیثیت سے منظور شدہ ادیب کانستین سمولوف نے یہ تسلیم کیا کہ اس نے فرانس کے نئے ناول کا مطالعہ نہیں کیا تھا، الا یہ کہ اس نے تالی ساروت کی چند تحریروں دیکھی تھیں جو اسے خاصی شگ اور غیر دلچسپ معلوم ہوئیں۔ ملحوظ رہے کہ یہ گنگو اس زمانے میں ہوئی تھی جب روسی ادب میں آزاد روی اور روشن فکری کا چہ چا تھا اور سول ٹینسن کا مشہور ناول A Day In The Life Of... چھپ چکا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ روس میں بہت سے جدید ادیبوں کی تحریروں سینکڑوں اشکال ہو کر ہاتھ کے ہاتھ تقسیم ہوتی ہیں۔ ان کی نوعیت سے باہری دنیا تقریباً بے خبر ہے۔ سن یا وکی Sinyavsky (جو ابھی حال

میں جیل سے آزاد ہوا ہے) کے جو افسانے ہم تک پہنچے ہیں ان میں تکنیک کا تنوع نظر نہیں آتا، لیکن وہ کھٹی کھٹی پارٹی لائن کی فضا بھی نہیں ملتی جو ادب پر سیاسی اقتدار والے ملکوں کے ادب میں پائی جاتی ہے۔

جب پاسترناک کا ناول "ڈاکٹر ڈواگو" (1958) شائع ہوا تھا تو اسٹورٹ ہیپ شر Stuart Hampshire نے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

ڈاکٹر ڈواگو پچھلے پچاس برسوں کے بڑے ناولوں میں چند ہونے کے لائق ہے، اور کھٹی لڑائی کے جھگڑا کا اہم ترین ادبی کارنامہ ہے، لیکن اس بات کا امکان نہیں ہے کہ یہ ناول فرانس، برطانیہ یا امریکہ کی ناول نگاری پر اثر انداز ہوگا، کیونکہ یہ ناول کے عام دھارے سے بہت دور ہے اور پچھلے تیس برسوں کے تجربات کا اس پر بہت کم اثر نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر ڈواگو کی قدر و قیمت کے بارے میں ہیپ شر کی رائے سے اختلاف کیا جاسکتا ہے، لیکن اس کے اس خیال سے اتفاق ناگزیر ہے کہ پاسترناک کا ناول جدید مغربی ادب کے دھارے سے بالکل الگ ہے۔ یہی بات سول وٹمن کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے دونوں کے ناول بالکل روایتی اور بیانیہ ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ پاسترناک کی نثر شاعری سے بوجھل ہے (سموئف نے آئٹن برگر سے کہا کہ پاسترناک ایک عمدہ شاعر لیکن معمولی نثر نگار ہے) جبکہ سول وٹمن کی زبان دوس کے کلاسیکی ناول نگاروں تو رکھتے اور پٹکن اور واسٹسکی کی طرح ظاہری سچیدگی اور مہارت آرائی محسوس ہے۔

پاسترناک کا تذکرہ مجھے اس بات کی یاد دلاتا ہے کہ تجربے کی تاخت کے باوجود روایتی طرز کا ناول ابھی یورپ میں بھی ختم نہیں ہوا ہے، اور نہ کبھی ہوگا۔ جدید طرز کبھی بھی قدیم طرز کو پوری طرح مغلوب نہیں کرتا، اس میں حسبِ دل خواہ ترمیم ضرور کرتا ہے۔ مغربی ادب کی صورت حال کا ایک مستقل پہلو یہ ہے کہ جدید کے خیر مقدم کے ساتھ ساتھ قدیم کا مطالعہ اور اس کا Revaluation ہوتا رہتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہر عہد میں بعض بعض پرانے ادیبوں کی زیادہ پذیرائی ہوتی ہے، بعض بعض کی کم۔ چنانچہ آج کل انگریزی میں جارج ایٹ اور فرانیسی میں زولا کا دور دورہ ہے۔ جارج ایٹ پر تقریباً ہر سال دو چار مفصل کتابیں نکلتی ہیں اور زولا کو تو میٹل بتور جیسا جدیدیت پرست نقاد ملا ہے۔ روایتی طرز یا بالکل نئے اور روایتی

کے درمیان کا طرز رکھنے والے ناول نگاروں میں سے بعض ایسے ہیں، مثلاً ڈی۔ ایچ۔ لارنس، جن پر بحث شاید کبھی بند نہیں ہوتی۔ جاس مان کا بھی یہی حال ہے۔ لہذا یہ سمجھ لینا کہ روایتی طرز کے ناول نگاروں کا سلسلہ یا ان میں دل چسپی اب ختم ہو گئی ہے، درست نہ ہوگا۔ نظریاتی سطح پر بھی روایتی Omniscient Narration کی حمایت کرنے والے موجود ہیں، چنانچہ Wayne Booth نے اپنی کتاب (1961) The Rhetoric of Fiction میں اس خیال سے بحث کی ہے۔ Impersonal Narration کی تکنیک جوہری جہز کے بعد جو اس اور دوسروں کے ہاتھوں تکمیل کو پہنچی کوئی ضروری نہیں ہے کہ Omniscient Narration سے لازماً بہتر ہو۔ ایسا بھی ہو سکتا ہے اور نہیں بھی۔ اسی طرح تجربے کی تمام وسعت اور توڑ پھوڑ کے باوجود اس بات سے انکار شاید ممکن نہ ہو کہ جو اس اور دوست کے بعد کوئی قرار واقعی تبدیلی ناول کی تکنیک اور نظریات میں آئی ہے تو صرف روپ گریئے کے ہاتھوں آئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سادہ جو جو اس کو برداشت کر سکتا ہے اور ڈیس ڈلے کی تعریف میں سیکڑوں صفحے کی کتاب لکھ سکتا ہے روپ گریئے کو بالکل مسترد کرتا ہے۔

سادہ کے ہاتھوں روپ گریئے کا مسترد ہونا اس لیے بھی لازمی ہے کہ روپ گریئے ہی بنے وابستگی کے سارے مسئلہ کو یہ کہہ کر خارج از بحث کر دیا تھا کہ فن نہ کسی چیز کا اظہار کرتا ہے اور نہ کسی چیز کا مظہر ہوتا ہے۔ جب اظہار اور مواد دونوں کا ابطال ہو گیا تو وابستگی کا سوال ہی کہاں رہ جاتا ہے۔ لہذا جس طرح روپ گریئے نے ناول پر وقت کی جان لیا بندش سے انکار کی خاطر مکالمہ اور موت کو رد کیا تھا اور پانچویں کو دھیت سے الگ کر دیا تھا، اسی طرح اور اسی مشق کی رو سے اس نے وابستگی سے بھی انکار کیا۔ دونوں مسائل کا انضمام جس طرح روپ گریئے میں ملتا ہے وہ اس کے انتہائی اجتہاد کی دلیل ہے۔

ظاہر ہے کہ وابستگی کی بحث روپ گریئے سے نہیں شروع ہوتی لیکن یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وابستگی کی بحث ہماری ہی صدی کی دین ہے اور اس کا آغاز جدید ادب کے ساتھ ہی ہوتا ہے۔ اس بحث میں شدت اس وقت آئی جب دوسری جنگ عظیم میں ادیبوں کو روس اور تائی جرنی کے معاملے کا سامنا کرنا پڑا۔ اس سے پہلے شاید کبھی کسی ادیب کو انتخاب کی ایسی کڑی مہم سے نہیں گزرنا پڑا تھا۔ انتہائی خانہ جنگی میں بھی صرف اپنے عقائد کے اظہار کی ہمت کا معاملہ تھا، انتخاب میں کوئی مشکل نہ تھی۔ دوسری جنگ عظیم اور دانیس بائیس کے اس گھ جڑنے

پہلی بار ادیبوں کو اس حقیقت سے روشناس کیا کہ سیاسی عقائد سے وابستگی صرف آزادی کا پرچم لہرانے اور استبداد کے خلاف نبرد آزما ہونے کا نام نہیں ہے۔ چونکہ فرانس اس روحانی کشش میں سب سے پہلے مبتلا ہوا تھا اس لیے فرانس ہی میں یہ سول بھی سب سے پہلے اٹھا۔ وجودی فلسفے کے تحت انتخاب اور آزادی ارادہ کا مسئلہ اس پر مستزاد تھا۔ وکٹر براہم Victor Brombert نے ٹھیک کہا ہے کہ ”یہ بات شروع شروع میں پوری طرح واضح نہ ہوئی تھی کہ فن کے سماجی کردار اور کسی ایسے تجربے کے ساتھ، جو خارجی دنیا میں فٹ نہ ہو سکے، فن کار کی داخلی وابستگی کے درمیان کوئی کشاکش بھی پیدا ہو سکتی ہے۔“ لیکن یہ کشش جب سامنے آئی تو اس نے زندگی اور ادب کے بہت سے بنیادی تصورات کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ایک طرف تو آندرے مارو جیسے روشن فکر Liberal ناول نگار تھے جو فن کو انسانیت اور فن کار سے وابستہ گردانتے تھے، ”فن تسلیم و اطاعت کا عمل نہیں ہے۔“ مارو نے کہا۔ ”ایک فتح ہے۔ کس چیز کی فتح؟ جذبات کی اور ان کے ذرائع اظہار کی۔ کس چیز پر فتح؟ لائق اور منطق کی بے رحمی پر۔“ اور دوسری طرف سارتر تھا، (جو نظریاتی اختلاف کے باوجود اب بھی ایک ماڈل قرار دے چکے کی لوارت صرف اس لیے قبول کرتا ہے کہ یہ فرد کے آزادی اظہار کے حق کا استحکام ہے۔) سارتر نے وابستگی کی بحث سے شاعری کو خارج کر دیا اور کہا کہ وابستگی کا سارا مسئلہ دراصل نثری تحریر اور خاص کر ناول کا مسئلہ ہے۔ لیکن پھر بھی اپنی 1947 کی کتاب میں اس نے وابستگی کا جو نظریہ پیش کیا تھا اس کے نتیجے میں بھی بہت سے فن پاروں کو اس لیے مسترد ہونا پڑا تھا کہ وہ وابستگی کے حامل نہ تھے۔ (علماء مترضہ کے طور پر یہ بات یہاں کہنے کے قابل ہے کہ کیا سارتر کی وابستگی اور کیا لوکاچ کی اشتراکی واقعیت، ان میں سے کسی میں وہ شدت اور جہادانہ جوش اور معترضہ کا ساکڑپن نہیں ہے جو ہمارے یہاں کے نام نہاد اشتراکی نقادوں اور ان کے خوشہ چینوں میں ہے۔ بہر حال، ابھی سارتر اور کامیو کے اختلافات کی گرد اڑی رہی تھی کہ سارتر نے اکتوبر 1964 میں ایک انٹرویو دے کر وابستگی کے سوال پر سب کی توجہ دوبارہ منعطف کر دی۔ 1962 کی اڈن برا کاؤنسل کا ذکر میں کر چکا ہوں۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وابستگی کا مسئلہ ناول کے لیے کس درجہ اہمیت رکھتا ہے۔ سارتر نے سب سے پہلے تو یہ کہا کہ میں بیکٹ کو پسند تو کرتا ہوں لیکن اس کا کلیشہ مخالف ہوں، کیونکہ بیکٹ انسانی صورت حال میں کسی اصلاح کا متلاشی نہیں ہے۔ اس کے بعد اس نے کہا، کیا تم

سمجھتے ہو کہ میں کسی پس ماندہ ملک میں رہ کر روپ گریئے کو پڑھ سکتا ہوں؟ اس سے سارتر کی مراد یہ تھی کہ روپ گریئے وغیرہ کی موٹگائیاں پیٹ بھرے آرام گری پر لیئے ہوئے قاری کے لیے تو شاید قابل قبول ہوں، لیکن وہ قاری جس کی جیب میں نہ پیسے بچتے ہیں اور نہ پیٹ میں روٹی ہوتی ہے، روپ گریئے سے کیا حاصل کر سکتا ہے؟ اس نے بڑے جوش سے اعلان کیا کہ ”اخلاق کی طرح ادب کو بھی آفاق ہونا چاہیے۔ اس لیے ادیب کو چاہیے کہ وہ اکثریت کی حمایت کرے، یعنی ان کروڑوں لوگوں کی جو بھوکے مر رہے ہیں۔“ اتنا کہہ کر سارتر کو خیال آیا کہ اس اعلان میں تو ادب کی موت کا پورا سامان موجود ہے، کیونکہ اکثریت بے وقوف، جاہل اور شقی القلب بھی ہو سکتی ہے (روں پر نام ہنگری اور چین پر نام تبت کی مثالیں اس کے سامنے تھیں) اس لیے اس نے فوراً توضیح کی: ”وہ بیان رہے میں عام پسند لوپ کی سفارش نہیں کر رہا ہوں، میں ایسے لوپ کا حامی نہیں ہوں جس کا منہ نظر پست ترین ہو۔ عوام کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ ادیب کو سمجھنے کی کوشش کریں، کیونکہ ادیب ابہام و اشکال کو ترک کرنے کی کتنی ہی کوشش کرے لیکن وہ نئے اور پوشیدہ خیالات کو تسلیم شدہ نمونوں کے مطابق ہمیشہ وضاحت سے نہیں پیش کر سکتا... میں ادیب سے صرف یہ چاہتا ہوں کہ وہ دنیا کی بھوک، انہی جنگ کے خوف، انسان کی غلامی Alienation کو نظر انداز نہ کرے۔ کیا تم سمجھتے ہو کہ میں کسی پس ماندہ ملک میں رہتے ہوئے روپ گریئے کو پڑھ سکتا ہوں؟ میں اس کو اچھا ادیب سمجھتا ہوں، لیکن اس کے مخاطب آرام سے رہنے والے پورے ہیں... ادب کی حیثیت میرے لیے کچھ اہمیت نہیں رکھتی۔ کسی بھی فن پارے کی واحد کسوٹی اس کا صحیح پن Validity ہے۔“

اس بات سے قطع نظر کہ سارتر کے اس اعلان میں کئی تضادات ہیں اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ اس نے نہایت چالاکی سے وٹنے جیسے مشکل ادیب کے لیے راستہ نکال لیا ہے، اس بات سے بھی قطع نظر کہ اکثریت کی حمایت کرنے کی تحقیر کا ادب سے کوئی براہ راست تعلق نہیں اور نہ بھوکے لوگوں کا ساتھ دینے سے اچھا لوپ پیدا ہو سکتا ہے، بنیادی نکتہ یہ ہے کہ سارتر نے وابستہ ادیب کو جن چیزوں کی تحقیر کی ہے ان کو ہمارے ہندوستان میں صرف جدیدیت پرست، مریضانہ ذہن رکھنے والے اور گم کردہ رلو ادیبوں کی بھوڑی ایجاد سمجھا جاتا ہے۔ میری مراد انہی جنگ کے خوف اور Alienation سے ہے۔ اردو میں وابستہ ادیب کا

پروپیگنڈہ کرنے والے ان حقائق سے اس طرح بھاگتے ہیں جس طرح روشنی سے اندھیرا۔ اس حقیقت کی روشنی میں یہ فیصلہ کرنا مشکل نہیں کہ ہندوستان کا جدید ادیب جو ناول نگاری کا اعلان کرتا ہے، کم سے کم سارتر کی حد تک اپنے وابستہ بھائیوں کے مقابلے میں زیادہ وابستگی کا مظہر ہے۔

بہر حال، یہ ایک الگ بحث ہے۔ سارتر کے اس انٹرویو کا رد عمل شدید ہوا۔ لیکن روب گریئے کی طرف سے نہیں بلکہ ایک مشہور اشتراکی ناول نگار اور نقاد کلود سیمان Claude Simon کی طرف سے۔ تکنیک اور مزاج کے اعتبار سے سیمان کا شمار بھی نئے ناول نگاروں میں ہوتا ہے، اگرچہ وہ ایک سرگرم اور پکا اشتراکی ہے۔ سیمان نے کہا کہ سارتر کا یہ خیال کہ بھوکے آدمی کے لیے کتاب کی کوئی وقعت نہیں، بالکل غلط ہے۔ اس نے خود اپنی اور اپنے ساتھیوں کی مثال دی کہ جب وہ جرمن حکومت کے خلاف خفیہ Resistance میں حصہ لے رہے تھے اور انھیں اکثر بھوکا رہنا پڑتا تھا تو ان سب نے محسوس کیا تھا کہ کتاب پڑھنا بذات خود ایک تجربہ تھا۔ کتاب پڑھنے سے بھوک نہیں مرنی تھی لیکن اس سے جلدت حاصل ہوتی تھی وہ اپنی جگہ ایک الگ نوعیت رکھتی تھی۔ اس بات کی توثیق اس کے ان ساتھیوں نے بھی کی جو کم پڑھے لکھے تھے۔ سان نے سوال کیا کہ کسی پس ماندہ ملک میں رہنے والا روب گریئے کو آخر کیوں نہیں سمجھ سکتا؟ اس نے کہا کہ جس کتاب کو سارتر وابستہ ادب کی اچھی مثال بتایا ہے (یعنی لوجران ناول نگار آلن بیدیو Alain Badiou کا ایک ناول بہ عنوان Almagestes) وہ خود ایک انتہائی مشکل مبہم اور سارتر کے معیار سے پور ڈوا ٹاپ کتاب ہے، کیونکہ اس پر جو اس اور خود روب گریئے کا اثر نمایاں ہے۔

چونکہ سیمان ایک مستند اشتراکی دانش ور اور نقاد ہے، اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وابستگی کے مسئلے پر اس کا نظریہ (کم سے کم ادب کی حد تک) اچھے خاصے استناد اور قطعیت کا حامل سمجھنا چاہیے۔ سیمان نے یہ بات صاف کر دی ہے کہ وابستگی کا وہ محدود تصور جو سارتر نے پیش کیا ہے، تضاد سے بھرا ہوا اور حقیقت سے بعید ہے۔ اس کی پوزیشن آئمرے مارو کے قریب معلوم ہوتی ہے۔ کامیو اپنی کتاب ”مقاومت، بغاوت اور موت Resistance, Rebellion and Death“ میں کہتا ہے کہ اگر ہم عصر فن کا تاریخ کے لائے ہوئے کرب و بلا کو نظر انداز کرتا ہے تو گویا فضول یادہ گوئی میں عمر صرف کرتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ وابستگی

کے موضوع پر بس اسی بات کو حرف آخر سمجھنا چاہیے۔

ان تمام باتوں کے بعد ایک آخری سوال یہ رہ جاتا ہے کہ مجموعی حیثیت سے آج کا مطربی ناول کیا تاثر پیدا کرتا ہے؟ کیا کہنا چاہتا ہے؟ کیونکہ روپ گریئے کے انکار معنی کے باوجود فنی پارے میں معنی تو ہوتے ہی ہیں، چاہے وہ معنی ناول نگار نے نہ ڈالے ہوں، ہم نے خود پہنائے ہوں (روپ گریئے جیسا کہ میں اوپر ایک اقتباس میں دکھا چکا ہوں خود بھی اسے تسلیم کرتا ہے۔) تو پھر ناول ہمارے سامنے کیا معنی لے کر آتا ہے؟ لارنس کا کہنا تھا کہ اگر ناول ٹھیک سے برتا جائے تو وہ ہمارے ہم احساس شعور Sympathetic Consciousness کو نئی نئی جگہوں اور راستوں سے روشناس کراتا ہے اور اسے مری ہوئی چیزوں سے جھجھکتا اور پیچھے ہٹا سکتا ہے۔ To Recoil From Things Dead فطری شعور کے جس مظہر کا اظہار لارنس کے ناولوں میں ملتا ہے اس کو دیکھتے ہوئے یہ تعریف غلط نہیں ہے لیکن اس کا اطلاق خود لارنس کے ہم عصروں پر بھی نہیں ہو سکتا، کجا کہ آج کے ناول پر۔ آج کا ناول تاثر کے اعتبار سے اتنا متوجع ہے کہ اس پر کوئی ایک حکم لگانا مشکل ہے۔ صرف یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاعری کی طرح آج کا ناول نگار بھی Identity Crisis سے گزر رہا ہے اور اس کی تحریروں پر بے چینی Anxiety کی فضا حاوی ہے۔ یہ صورت حال فرانس کے نئے ناول میں پوری طرح دیکھی جاسکتی ہے۔ روپ گریئے کے تقریباً تمام ناولوں میں قتل کی واردات ضرور ہوتی ہے۔ لیکن اکثر یہ پتہ نہیں چلتا کہ قتل کس کا ہوا ہے اور کیوں۔ روپ گریئے علامت اور استعارے سے انکار کرتا ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ہماری صورت حال کے لیے ہم نام اور بے وجہ حتمی سے بڑھ کر مناسب استعارہ ممکن نہیں ہے۔

تبصرہ نگاری کا فن

تبصرے کے بارے میں چھان بین کے کئی پہلو ہو سکتے ہیں۔ اخلاقی، مکتبی، علمی۔ اخلاقی پہلو سے بات کی جائے تو اس طرح کے سوال اٹھائے جائیں گے۔ تبصرے میں غیر جانب داری کا کیا مقام ہے؟ مبصر کے لیے کتاب سے کس حد تک واقف ہونا ضروری ہے؟ تبصرہ نگار کو کتاب کے فائض کی نشان دہی اور اس کے محاسن کی تعریف میں کیا تناسب رکھنا چاہیے؟ وغیرہ۔ مکتبی چھان بین میں کچھ اس طرح کے سوالوں سے بات شروع ہوگی۔ تبصرہ فن یا مشق یعنی Art ہے یا Skill۔ دوسرے الفاظ میں، کیا تبصرہ نگار بھی شاعر کی طرح تکیذاً ملحق ہوتا ہے یا مشق و محاولت کے عمل ہوتے پر ہر شخص تبصرہ نگار بن سکتا ہے؟ تبصرہ کتنا طویل ہونا چاہیے؟ تبصرہ نگاری اور تاثرات نگاری میں کیا فرق ہے؟ کیا مبصر کے لیے ضروری ہے کہ وہ بھی اس فن کو پڑھتا ہو جس کا اظہار کتاب میں کیا گیا ہے؟ یعنی کیا شعری مجموعے کے مبصر کا شاعر ہونا ضروری ہے؟ علمی نقطہ نظر سے گفتگو میں صرف ایک ہی سوال ہوگا یعنی یہ کہ تبصرہ اور تنقیدی مضمون میں کیا فرق ہے؟

میں اس مختصر مضمون میں تبصرہ نگاری کی تاریخ اور اردو کے اچھے یا مشہور تبصرہ نگاروں کے بارے میں کچھ نہ کہوں گا۔ حالی سے لے کر آل احمد سرور، محمد حسن مسکری سے لے کر محمود ایاز تک اردو میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں رہی ہے جنہوں نے بہت اچھے تبصرے لکھے ہیں۔ ان مسائل پر معلومات حاصل کرنے کے اور بھی ذرائع ہیں۔ میں تبصرہ نگاری کے صرف اخلاقی اور علمی مسائل پر کچھ ضروری اشارے کروں گا۔

اخلاقی مسائل کو میں نے اس لیے اہمیت دی ہے کہ یہی مسائل تبصرے کے قاری، سننے والے اور مبصر سے براہ راست متعلق ہیں۔ اور یہ رشتہ نہ صرف براہ راست ہے بلکہ بہت گہرا اور اصلی بھی۔ یہ حیثیت ایک قاری میری دل چسپی صرف یہ ہے کہ میں کتابوں کے بارے میں معلومات حاصل کروں۔ مجھے اس بات سے چنداں سروکار نہیں کہ تبصرہ نگار علمی فن کا مظاہرہ

کر رہا ہے یا کسی مشق یعنی Skill کا؟ مجھے اس سے بھی کوئی خاص دل چسپی نہیں ہے کہ جو تبصرہ میں پڑھ رہا ہوں اس میں اور کسی تنقیدی مضمون میں کیا فرق ہونا چاہیے۔ مکتبی سوالات تو محض طالب علموں کی دل چسپی کے ہیں۔ علمی سوالات کی اہمیت صرف تبصرہ نگار کے لیے ہے لیکن اخلاقی کتاب میں تینوں شرکاء (قاری، کتاب اور مبصر) پوری طرح الجھے ہوئے ہیں اس لیے اس سوال کو حل کر لیا جائے تو تبصرہ نگاری کے بارے میں بہت سی بنیادی باتیں صاف ہو جائیں گی۔

کچھ دن ہوئے ایک معروف شاعر نے اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھا کہ تبصرے کی نوعیت محض اشتہار کی سی ہوتی ہے۔ اس انسویں ناک نظر یہ پر جتنا بھی ماتم کیا جائے کم ہوگا، لیکن حقیقت اپنی جگہ برقرار رہتی ہے کہ ادبی برادری کا ایک بڑا اور سنجیدہ طبقہ تبصرے کے اخلاقی مسائل سے اس درجہ بے خبر ہے کہ وہ اسے محض ایک جانب دار نہ تقریظ سمجھتا ہے۔ بلکہ تقریظ تو پھر بھی کتاب کے بارے میں کچھ نہ کچھ معلومات حاصل کر کے ہی لکھی جاتی تھی۔ لیکن اشتہار کی مہارت بنانے والے کو تو اکثر یہ بھی خبر نہیں ہوتی کہ وہ کسی چیز کی تعریف کر رہا ہے۔ مہارت بنانے والے سے کہہ دیا جاتا ہے کہ بھائی ایک نیا صابن بازار میں آنے والا ہے، اس کے لیے مہارت بنا دو۔ وہ اپنی جودت طبع کو کام میں لا کر کوئی دل چسپ یا توجہ انگیز عبارت گھڑ دیتا ہے۔ اگر تبصرہ اسے ہی پست درجے کی چیز ہے تو پھر ادیب اور قاری (ادیب خاص طور پر، قاری عموماً) اپنی پسند کا تبصرہ نہ پا کر اتنے براہم کیوں ہوتے ہیں؟

ہماری جدید ادبی صورت حال کا ایک جبرت ناک پہلو یہ ہے کہ ہم ایک طرف تو اپنے اوپر اچھے سے اچھا تبصرہ دیکھنے کے مشتاق رہتے ہیں اور اس کے لیے سعی بھی کرتے ہیں، اور دوسری طرف تبصرے کو اشتہار بازی کی سی گھٹیا چیز بھی کہنے پر مصر رہتے ہیں۔ یہ رویہ خود اعتمادی اور فنی ایمان داری کے فقدان کی دلیل ہے۔ اردو میں آزاد اور بے خوف تبصرہ نگاری کی روایت کے عدم استحکام کی ایک بڑی وجہ یہ کہ ہمارے ادیبوں نے اکثر تبصروں سے اشتہار کا کام لیا ہے یا لینا چاہا ہے۔ چنانچہ اب بھی اگر کسی کتاب پر تعریفی یا تنقیدی تبصرہ ذرا بھی معمول سے ہٹا ہوا نظر آئے تو فوراً یہ افواہ اڑ جاتی ہے کہ مبصر یا رسالے کا مدبر معتمد کا دشمن یا دوست ہے۔ دراصل ہمارے یہاں تقریظ، دیباچہ اور تبصرہ ایک ہی قبیل کی چیز سمجھ لیے گئے ہیں، بس اس فرق کے ساتھ کہ تقریظ میں تعریف زیادہ مبالغہ آمیز ہونا چاہیے۔ دیباچے میں تعریف تو ہو لیکن مبالغہ کی آرائش ذرا کم ہو، تبصرے میں تعریف تو دیباچہ نما ہو لیکن ساتھ ہی

کتاب کی قیمت، پبلشر کا نام اور دیگر تفصیلات بھی درج ہوں۔ اگر تہرہ نگار یا مدیر مصنف سے ناراض ہے تو مستقل عنوانات (قیمت، پبلشر کا نام وغیرہ) تو ویسے ہی رہیں۔ بس مبالغہ آمیز تعریف، مضحکہ آمیز تنقیدیں میں بدل جائے۔ یہ نکتہ غور طلب ہے کہ تہرہ اگر تعریف پر مبنی نہ لکھا جاتا ہو تو تقریظ کی روایت کو یک سر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ غالب نے جب آئین اکبری پر تقریظ لکھی تو سرسید کی مبالغہ آمیز عیب جوئی نہیں کی تھی بلکہ عیب جوئی سرے سے کی ہی نہیں تھی اور صرف یہ لکھا تھا کہ زمانہ بدل رہا ہے، لیکن تم ابھی تک پرانی باتیں لیے پھر رہے ہو۔ انگریزوں کو دیکھو، وہ کس طرح پانی پر دھوئیں کے جہاز چلاتے ہیں، وغیرہ وغیرہ۔ گویا غالب نے اصولی اختلاف کیا تھا، جوتیاں لے کر پل نہیں پڑے تھے۔ لیکن بیٹھا بیٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو کے مصداق جب ہمارے اردو ادب کے شیروں نے تقریظ کی روایت کو پرانے ادب کے جنگل سے اکھاڑ کر نئے ادب کی کھیتی میں تہرے کے نام سے آباد کیا تو آسانی سے یہ بات نظر انداز کر دی کہ تقریظ میں اگر عیب چینی بھی ہو تو اصولی اور علمی ہوتی ہے۔ چنانچہ تعریف کے تیور تو وہی رہے، صرف ظاہر رکھ دکھاؤ بدل گیا۔ لیکن اظہار ناراضی کے لیے اصولی اور علمی متانت کو بلائے طاق رکھ کر وہ کڑوے تیور اختیار کیے گئے کہ کتاب کا پتہ پانی ہونے لگا۔ لہذا جہاں اس طرح کے جملے ہمارے تیوروں میں بہت عام ہیں کہ کتاب اردو ادب میں اضافہ ہے، لازوال ہے، غیر معمولی کارنامہ ہے۔ شاعر / افسانہ نگار / تنقید نگار نے اردو ادب میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔ فنی نزاکتیں اور فکری پارکیاں موصوف پر قسم ہیں وغیرہ۔ وہاں ایسے بھی قسم ناک اور سنگین فیصلے دکھائی دیتے ہیں: مصنف جاہل ہے، شاعری / تنقید / افسانہ نگاری کے فن سے قطعاً بے گانہ ہے، تعجب ہے کہ موصوف اس قدر کم علم ہیں کہ... وغیرہ۔

یہاں پر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر ہمارے تیوروں کی بیش تر تعداد ایسی ہی سطحی، کم کوش، تقریباً جھوٹی (اور اگر جھوٹی نہیں تو حد سے زیادہ قسیم زدہ) تحریروں پر مشتمل ہو تو قاری ایسی چیزوں کو برداشت کیوں اور کیسے کرتے ہیں؟ احتجاج کیوں نہیں کرتے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بہت کم زور، نیم جان سا احتجاج کبھی کبھی ضرور ہوتا ہے لیکن عموماً قاری یا تو بے خبری کی وجہ سے تہرے کو صحیح سمجھتا ہے اور اس سے اتفاق کرتا ہے، یا پھر جان بوجھ کر ایسی تحریروں کو قبول کرتا ہے، کیونکہ وہ بھی مصنف کے لیے اسی قسم کا معاونانہ رویہ رکھتا ہے جیسا کہ مصرع یا مدیر کا تھا۔ لاطم قاری تو بے چارہ دونوں طرف سے مارا جاتا ہے کیونکہ اگر وہ مصنف اور مدیر

مبصر کے تعلقات سے بے خبر ہے تو تبصرے کو بالکل صحیح سمجھ کر قبول کرتا ہے، اور اگر وہ معصف سے بالکل بے خبر ہے، یا اس کے بارے میں محض ایک دھندلا سا تصور رکھتا ہے تو اس کے تمام تر رائے اس تبصرے کی بنیاد پر قائم ہوتی ہے جو اس نے پڑھا ہے۔ لیکن بڑا قصور تو یا علم قاری کا ہے، جو اپنی راہوں، اپنے تعصبات، اپنے جہل کا انعکاس تبصرے میں دیکھنا پسند کرتا ہے اور اس طرح انتہا پسندانہ تبصرہ نگاری کی ہمت افزائی کرتا ہے۔ جس طرح جمہوریت کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ جمہوریت میں ہمیں ویسی ہی حکومت ملتی ہے جس کے ہم مستحق ہوتے ہیں۔ اسی طرح تبصروں کے بارے میں بھی کہا جاسکتا ہے کہ قاری کو تبصرے بھی ویسے ہی ملے ہیں جن کا کہ وہ مستحق ہوتا ہے۔ آج قاری پچاس برس پہلے کے لوگوں کی طرح ادبی مسائل اور صورت حال سے کلیتہً بے خبر نہیں ہوتا۔ اس کے اپنے تعصبات ہوتے ہیں۔ بیش تر معروف لکھے والوں کے بارے میں اس کی ایک ذاتی رائے بھی ہے جو ہمیشہ ادبی بنیادوں پر نہیں قائم کی جاتی۔ چنانچہ اگر مجھے شاعر الف سے کسی وجہ سے کد ہے تو میں اس کی کتاب پر سخت تبصرہ پڑھنا پسند کروں گا۔ اور ایسا تبصرہ پڑھ کر خوش ہوں گا، یہ نہ سوچوں گا کہ مبصر نے کتاب کو غور سے پڑھا بھی ہے کہ نہیں۔ چنانچہ اگر مبصر نے لکھ دیا ہے کہ شاعر زیر بحث کا اسلوب دوسرے شعرا سے مستعار ہے تو میں اس رائے کو فوراً قبول کر لوں گا اور اس بات پر اعتراض نہ کروں گا کہ مبصر نے مثالیں نہیں دی ہیں۔ لیکن اگر مجھے شاعر سے کسی وجہ سے ہم دودی ہے تو میں تو فوراً اعتراض کروں گا کہ دوسرے شعرا سے کھلے استفادے کی مثالیں کیوں نہیں دی گئیں۔

لیکن تبصرے میں جانب داری کا مسئلہ اتنا آسان اور سادہ نہیں ہے جتنا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں۔ اوپر کی بحث سے نتیجہ نکلا جاسکتا ہے کہ تبصرے میں غیر جانب داری بہت بڑی چیز ہے، اور تبصرہ دیباچے یا تقریظ سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ لیکن یہ نتیجہ پوری طرح درست نہ ہوگا۔ کیونکہ واقعہ یہ ہے کہ تبصرے میں مکمل جانب داری نہ ممکن ہے نہ ممکن۔ یہ نکتہ غور طلب ہے کہ کسی رسالے میں جو مضامین چھپتے ہیں وہ لازماً ادارے کی پالیسی کے آئینہ دار نہیں ہوتے، لیکن جو تبصرے چھپتے ہیں وہ یقیناً اس کی پالیسی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یعنی یہ تو ممکن ہے کہ کسی ترقی پسند پرچے میں جدیدیت پر مضمون چھپ جائے، جو یک گونہ تفریفی ہو، لیکن یہ ممکن نہیں ہے کہ اس میں کسی جدید شاعر کے کلام پر تبصرہ بھی چھپ جائے تو وہ تو مصلیٰ اور

حسین آمیز ہو۔ مضمون نگار کو تو آزادی ہوتی ہے کہ وہ اپنے خیالات کا اظہار کرے، چاہے وہ خیالات ادارے کے نظریات سے مکمل طور پر ہم آہنگ نہ ہوں۔ لیکن تہجرہ نگار ادارے کے ذہن کا نمائندہ ہوتا ہے، تہجرہ ہی پڑھ کر یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس پرچے کے ارباب حل و عقد کس قسم کا ادب پسند کرتے ہیں۔ کسی پرچے میں شاعر الف کی نظم یا افسانہ نگار ب کا افسانہ چسپ جانا لازماً یہ معنی نہیں رکھتا کہ یہ رسالہ شاعر الف یا افسانہ نگار ب کے ادبی نظریات و مسالیں اظہار کو نظر اطمینان سے دیکھتا ہے۔ لیکن اگر اس میں شاعر الف یا افسانہ نگار ب پر تحسینی تہجرہ چسپ تو یقیناً ایسا نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے۔ لہذا تہجرہ نگاری میں کلی طرد پر جانب داری کا دعویٰ صرف وہی کر سکتا ہے جو یا تو دھوتا ہو یا بہت بڑا احمق۔ اگر کوئی مبصر ہر طرح کی کتاب پر ایک ہی طرح کا تہجرہ کرتا ہے تو یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ یا تو اس کی اپنی کوئی رائے نہیں ہے یا پھر اس نے وہ کتابیں پڑھی نہیں ہیں بلکہ محض فارمولے کا استعمال کر کے تہجرہ نگاری کی دلدل میں رہا ہے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ ہر رسالے کا اپنا مزاج ہوتا ہے (یا ہونا چاہیے) اور کتابوں پر تہجرے رسالے کے مزاج اور کردار کے زیر اثر ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ”معارف“ میں افتخار جالب کے مجموعہ کلام پر تحسینی تہجرہ نہیں ہو سکتا اور نہ ہونا چاہیے۔ ”برہان“ میں عشقیت گیتوں کے مجموعے پر تہجرہ اگر ہوگا تو محض مختصراً تذکرہ ہوگا یا نکتہ چینی سے مملو ہوگا۔ ”شاعر“ میں کسی ایسی کتاب پر تو صغنی تہجرہ نہیں ہو سکتا جو اردو زبان یا سیماب اکبر آبادی کی مخالفت کرتی ہو، وغیرہ۔ ان تہجروں میں اس بات کا لحاظ نہ رکھا جائے گا (اور نہ رکھا جانا چاہیے) کہ یہ کتابیں اصلاً کتنی اچھی، کتنی مدلل، خوب صورت یا پر زور ہیں۔ لہذا اس حد تک تو تہجرہ جانب داری کا اعلان ہوتا ہی ہے۔

دوسری طرف ہر مبصر کا بھی نقطہ نظر ہوتا ہے۔ فرض کیجیے اردو مخالف کتاب جو ”شاعر“ میں تہجرے کے لیے آئی اسے ایک ایسے شخص کے پاس بھیجا گیا جو اردو مخالفوں کے بارے میں جذباتی رویہ نہیں رکھتا بلکہ عقلی اور استدلالی سطح پر ان سے اختلاف رائے رکھتا ہے۔ ایسے شخص کا تہجرہ اس شخص سے مختلف ہوگا جو اردو کے مخالفوں کے بارے میں جذباتی رویہ رکھتا ہے۔ اول الذکر مبصر کتاب کی طبعی اور استدلالی خامیوں کا تذکرہ کرے گا۔ مؤخر الذکر مبصر ممکن ہے مصنف کتاب کو ملک دشمن، فاشٹ، مجرم اور بے ایمان کہہ دے۔ دونوں تہجروں میں

اصول تو ایک ہے لیکن رویہ اور نقطہ نظر کے اختلاف نے تیسروں میں زمین آسمان کا فرق کر دیا۔ ممکن ہے اردو مخالف مصنف نے اپنی رائے کا اظہار علمی اور سائنسی ایمان داری کے ساتھ کیا ہو اور اس میں ٹھگ نظری، بے ایمانی اور شر انگیزی کا شائبہ تک نہ ہو۔ لیکن جذباتی نقطہ نظر والے مبصر نے جو نتیجہ اخذ کیا وہ عقلی نقطہ نظر والے مبصر سے مختلف تھا۔ اور اس نے مصنف کی نیت کو بھی معرض بحث میں لے کر اسے بد نیتی سے متہم کیا۔

یہ صورت حال حقیقی ادب کی کتابوں پر تیسروں میں اور زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ افتخار جالب کی ہی مثال پھر لیجیے۔ افتخار جالب ایک جدید لیکن انتہا پسند شاعر اور نقاد ہیں۔ بہت سے پرہے ایسے ہیں جو جدیدیت کے مختلف نہیں ہیں لیکن انتہا پسندی کے اس اظہار سے خوف کھاتے ہیں جو افتخار جالب کے یہاں نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں افتخار جالب پر تبصرہ کسی اور بج سے ہوگا۔ وہ ان کے نکالے ہوئے نتائج سے اتفاق تو کریں گے لیکن احتیاط کے ساتھ۔ وہ انہیں جدید تو مانیں گے لیکن کم راہ یا کم سے کم کم راہی کی طرف مائل۔ تداومت پسند رسالے میں مبصر افتخار جالب کو مہمل گو بتائے گا، لیکن وہ افتخار جالب کے حوالے سے ساری جدید شاعری کو مفلحون و مسرور کر دے گا۔ ترقی پسند رسالہ افتخار جالب کے وجود سے ہی شاید انکار کر دے۔ لیکن کسی بھی مبصر پر آپ بے جا جانب داری یا تعصب کا الزام نہیں رکھ سکتے۔ ان میں سے ہر ایک نے اپنی اپنی روشنی میں کتاب کو پرکھا ہے اور اپنے اپنے نظریات کے حوالے سے صحیح رائے دی ہے۔ جو لوگ ان مبصروں کو ایمان داری سے عاری کہیں گے وہ خود ایمان داری سے عاری ٹھہریں گے کیونکہ وہ اپنی ایمان داری دوسروں پر مسلط کرنا چاہتے ہیں۔ یہ رویہ بے ایمانی کی پہلی منزل ہے۔

تو پھر تبصرے میں جانب داری اور تعصب کیا شے ہے؟ جب ہر سنجیدہ رسالے کی ایک پائسی ہوتی ہے اور ہر سنجیدہ مبصر کا ایک نقطہ نظر۔ اور دونوں کے رنگوں کا انعکاس تبصرے میں لازم، مستحسن اور متوقع ہے، تو پھر غیر جانب داری سے کیا مراد ہے؟

اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لیے ہمیں پہلے اپنے قصبے کی طرف واپس جانا ہوگا، جہاں میں نے اس ذہنیت کی طرف اشارہ کیا تھا کہ بعض سنجیدہ لوگ بھی تبصرے کو اشتہار سے زیادہ نہیں سمجھتے۔ یعنی غیر جانب داری تو مبصر کے لیے سم قاتل اور تبصرے کے لیے موت ہے۔ کیونکہ پھر تو تبصرہ یا تو بالکل بے رنگ ہوگا یا بالکل یک طرفہ بیان سے زیادہ

نہ ہوگا۔ لیکن انفرادی غیر جانب داری مبصر کے لیے یقیناً از حد ضروری اور اس کے فن کا پہلا تقاضا ہے۔ انفرادی غیر جانب داری سے ہماری مراد یہ ہے کہ تہرہ لکھتے یا لکھواتے وقت مبصر اور مدیر اس بات کو نظر انداز کر دیں کہ مصنف سے ان کے تعلقات کیسے ہیں؟ مصنف کی ادبی شہرت اور حیثیت کیا ہے؟ ورنہ وہ غیر جانب داری تو کچھ نہ ہوئی جو چھوٹے چھوٹے ادیبوں یا اجنبی مصنفوں کی کتابوں کے ساتھ تو پورا پورا تجزیہ و تحسین و تنقید روا رکھتی ہے لیکن بڑے ادیب کی کتاب یا اپنے کسی درست شناسا کی تحریر دیکھ کر اس کے منہ میں آبلے پڑ جاتے ہیں اور وہ بولنے سے قاصر ہو جاتی ہے۔ تہرہ نگاری آئینوں کو ٹھیس سے محفوظ رکھنے کا نام نہیں ہے جیسا کہ بعض لوگ کہتے ہیں کہ صاحب ایسی باتیں نہ لکھیے جن سے مصنف یا پبلشر کو تکلیف پہنچے۔ مصنف اور پبلشر سے میری درخواست یہ ہے کہ جب اوکھلی میں سرو یا ہے تو موصل سے ڈرنا کیا معنی؟ اگر آپ کی کتاب میں مبصر کو عیوب یا خفاں یا خامیاں نظر آئیں تو وہ لاعلم ان کا تذکرہ کرے گا، اس پر برا ماننے کی کیا بات ہے؟ لیکن آج کا مصنف اور پبلشر بھی اسکول کے بچوں کی طرح ہو گئے ہیں جو نتیجہ خراب ہونے پر مستحق اور اسکول کے دوسرے ادبائے حل و عقد کو گالیاں مٹاتے ہیں بلکہ مار پیٹنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ ظاہر ہے کہ یہ رویہ غیر ادبی، غیر فن کارانہ اور عمومی ایمان داری کے خلاف ہے۔ اس خصوصی اور مشکل ایمان داری کا تو ذکر ہی کیا جسے ہم فن کارانہ ایمان داری کہتے ہیں۔

لیکن تصویر کا دوسرا رخ بھی ہے۔ کسی ادیب پر تہرہ صرف اس وجہ سے سخت لکھنا کہ ہمارے اس کے تعلقات اچھے نہیں ہیں، یا اس نے ہماری کتاب پر سخت تہرہ لکھا تھا، یہ بھی مبصر کی انفرادی ایمان داری کے منافی ہے اور یہ رویہ بھی اتنا ہی غیر ادبی ہے جتنا وہ رویہ جو خیال خاطر احباب پر آزادی رائے کو قربان کر دیتا ہے۔ مبصر اگر تہرہ موافقانہ لکھتا ہے تو اس وجہ سے نہیں کہ وہ مصنف کا دوست ہے، اور اگر مخالفانہ لکھتا ہے تو اس وجہ سے نہیں کہ مصنف اس کا دشمن ہے۔ یہ تصور اگر ہمارے درمیان میں عام ہو جائے تو غیر ذمہ دارانہ تہرے جن میں فن کارانہ ایمان داری کا فقدان ہے خود بہ خود کم ہو جائیں گے۔ اس وقت تو قاری کا نقطہ نظر یہ ہے کہ تہرہ اگر اچھا ہے تو دوست نے لکھا ہے اور اگر خراب ہے تو دشمن نے۔ جب مبصر کو یہ بات معلوم ہے تو پھر وہ بھی اس رسم کی پابندی کرتا ہے۔ مجھ سے اکثر یہ پوچھا گیا کہ آپ نے فلاں بڑے ادیب پر سخت تہرہ کیا تھا، کیا آپ میں اور ان میں کوئی اختلاف

رائے ہے؟ اس کا الٹا بھی ہوا ہے کہ اگر کسی کتاب کی تعریف میں نے کی ہے تو لوگوں نے فرض کر لیا ہے کہ مصنف خود ان حضرت کا دوست ہوگا۔ کئی سال کی مسلسل محنت کے بعد یہ فضا ایک حد تک بدلی ہے لیکن وہ بھی صرف چند مبصروں کے حق میں۔ عام طور پر مصنف خود تبصرہ لکھ کر کسی دوسرے کے نام سے چھپوا دیتا ہے، لہذا تبصرہ نگاری میں جانب داری کی مسموم جز پوری طرح اکٹڑی نہیں ہے۔ اس کو اکھاڑنے میں قاری اور پھر مصنف سب سے زیادہ کام کر سکتے ہیں۔ کیونکہ جس دن یہ محسوس ہونے لگا کہ نہ قاری اور نہ مصنف چھوٹے تبصروں کو قبول کرنے پر راضی ہے، اسی دن سے ان مبصروں کی ضرورت ختم ہو جائے گی جو مصنف یا مدیر یا پبلشر کی رضا کو مقدم جانتے ہوئے قاری کو جہل اور اندھی تعریف کا گاڑھا بیٹا مخلول تبصرے کے گلاس میں پیش کرنا اپنا فرض سمجھتے ہیں۔

میں نے تبصرہ نگاری کے اخلاقی پہلو کو اس وقت خاصی اہمیت دی ہے کیونکہ حالات حاضرہ کا تقاضا یہی ہے، ورنہ بہتر فضا اور صورت حال میں سب سے اہم سوال یہ ہوتا کہ تبصرے اور تنقیدی مضمون میں کیا فرق ہے؟

اس سوال کا جواب طوالت اور اختصار، محدود یا غیر محدود دائرۂ کار، وغیرہ کے حوالے سے نہیں دیا جاسکتا کیونکہ ممکن ہے کہ تبصرہ بیس صفحے کا ہو کر بھی تبصرہ ہی رہے اور تنقیدی مضمون دو ہی صفحے کا ہو لیکن تنقید کہلائے۔ (یہاں میں میکالے اور اس کی قبیل کے دوسرے تبصرہ نگاروں کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جو کتاب کا نام، مصنف کا نام، اور دیگر تفصیلات اوپر لکھ کر اپنے طبع سے ایک پورا مضمون لکھ ڈالتے تھے۔) دراصل تبصرے اور تنقیدی مضمون کی روح میں فرق ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ تبصرے کی ایک مخصوص ہیئت ہوتی ہے، یعنی یہ کہ تبصرہ جس کتاب پر کیا جاتا ہے اس کا نام، مصنف کا نام، پبلشر سائز قیمت، صفحات، گٹ اپ وغیرہ تمام تفصیلات اس میں درج ہوتی ہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا رویہ نقاد کے رویے سے مختلف ہوتا ہے۔ سب سے پہلا فرق تو یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا مخاطب بہت فوری اور سامنے کا قاری ہوتا ہے۔ تبصرہ اس لیے نہیں لکھا جاتا کہ اسے دس سال بعد کا قاری پڑھے گا، تبصرہ اس لیے لکھا جاتا ہے کہ جو قاری اس وقت موجود ہے اسے کتاب سے متعارف کیا جائے۔ تنقیدی مضمون کا مخاطب آج بھی قاری ہوتا ہے اور کل کا بھی۔ لہذا اس میں ایسے فیصلے اور رائے دینے سے احتراز کیا جاتا ہے جن کی درجگی Validity آئندہ زمانے میں مشکوک ہو سکے

یا ہو جائے۔ مثلاً ضرب کلیم پر تنقید لکھنے والا یہ تو کہہ سکتا ہے کہ یہ کتاب ناکام ہے، لیکن یہ نہیں کہہ سکتا کہ اقبال کی شاعری ناکام ہو گئی ہے یا ختم ہو چکی ہے۔ اس کے برخلاف بمصر، ضرب کلیم کو ناکام کتاب کہہ کر یہ کہہ سکتا ہے کہ اقبال کی شاعری میں دم نہیں لے رہا۔ تہرہ ایک لحاظی اور فوری چیز ہوتی ہے۔ تنقید ایک مستقل اور پائیدار تحریر ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ تہرہ دس سال بعد نہیں پڑھا جاسکتا۔ یقیناً پڑھا جاسکتا ہے۔ لیکن اس کا اولین مقصد یہ ہوتا ہے کہ اسے فوراً پڑھا جائے۔ اس کے پڑھنے والے وہ لوگ ہوں جو مصنف کے اپنے عہد میں رہتے ہیں، جو مصنف کو عصری ماحول کے تناظر میں دیکھ سکتے ہوں۔ اچھے تہرے بہت دیر تک زندہ رہتے ہیں اور رہے ہیں، لیکن یہ اتفاق امر ہے۔

دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ تہرہ نگار اپنے موضوع کے ساتھ ایک انتہائی ذاتی اور تاثراتی رشتہ رکھتا ہے۔ کتاب پڑھتے وقت اسے اس بات سے زیادہ دل چسپی نہیں ہوتی کہ مصنف کے ذاتی حالات کیا ہیں، وہ کیا محرکات ہیں جنہوں نے اس کتاب کو جنم دیا ہے۔ اس کا تعلق کتاب کے Gestalt سے زیادہ ہوتا ہے، اس منطقی تفصیلات سے کم۔ مثلاً کسی نظم کو پڑھ کر وہ اس کے ذریعے پیدا ہونے والے فوری تاثر کو تہرہ میں بیان کرتا ہے، لیکن خدا، صرف اس پر بس نہیں کرتا۔ وہ نظم یا مجموعہ کلام کو پڑھ کر اس کا رشتہ مصنف کی دوسری کتابوں، اس کے ہم عصروں، اس کے ماضی و حال سے بھی قائم کر سکتا ہے۔ تنقید، محرکات و عوامل، اصل الاصول اور تکنیکی گہرائیوں سے بھی بحث کر سکتی اور کرتی ہے، تہرہ خود صرف تخلیق زیر بحث کے زیر اثر پیدا ہونے والے ذاتی رد عمل تک محدود رکھتا ہے۔ تنقید نگاری کی بہت سی شخصیات بہ یک وقت کار فرما ہو سکتی ہیں، مورخ نفسیات، داں، عروضی، فلسفیانہ تجربہ کار وغیرہ۔ یا اگر یہ سب نہ بھی ہو اس کا کم سے کم ایک مخصوص نقطہ نظر ہوتا ہے جسے ایک فکری نظام و استدلال کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف تہرہ استدلال اور Argument کے ذریعہ کوئی نظر یہ نہیں طے کرتا بلکہ کسی بنے ہوئے نظریہ یا نقطہ نظر کی روشنی میں کسی مخصوص کتاب کا جائزہ لیتا ہے۔

(1971)

۱۔ ان جملوں کا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں ضرب کلیم کو ناکام کتاب سمجھتا ہوں۔ یہ عام محض مثلاً اضافی کیا ہے۔ میرے حاضر کا کوئی نام لیا جاتا تو اس میں ملا جلی کے امکانات زیادہ تھے۔

جدید ادب کا تنہا آدمی، نئے معاشرے کے ویرانے میں

عنوان کچھ عجیب سا ہے، جدید ادب کا تنہا آدمی کیا چیز ہے، جدید ادب کہہ دیا تو نئے معاشرے کی قید کیوں؟ ان مشکلوں کے باوجود بنیادی مسئلہ واضح ہے: تنہائی کیا چیز ہے، کیوں ہے، ضروری ہے کہ غیر ضروری ہے؟ ہے بھی کہ نہیں ہے؟ جدید ادب کہہ سکتے ہیں تنہائی کے ذکر پر کتہہ چمکے ہوتے ہیں، جدید ادب کے بعض حاکم تنہائی کو بار بار یوں آگے لاتے ہیں گویا یہ جدیدیت کا نریہ ملک ہے۔ یہ دونوں گروہ قابل معافی ہیں، لیکن وہ ناقدین اور وہ سخن فہم حضرات قابل معافی نہیں ہیں جو ان سوالات سے اس سطح پر بحث کرتے ہیں جس سطح پر بازار کے بھاؤ، شہری آسائشوں کی کمی، دیہاتوں میں فصل کی اچھائی یا خرابی سے بحث کی جاتی ہے۔ یہ لوگ اس لیے قابل معافی نہیں ہیں کہ قدیم ادب پر گفتگو کرتے ہوئے بھی لوگ ہر قسم کے مبالغہ، استعارہ، کنایہ، تشبیہ اور ذکر کرتے ہیں، ان چیزوں کی تخلیقی ادب کا جزو اعظم قرار دیتے ہیں اور اس طرح یہ ثابت کرتے ہیں کہ انھیں تخلیقی ادب کے مظاہر کی اصلیت سے پوری واقفیت ہے لیکن یہی صاحبان جب نئے ادب کی بات کرتے ہیں تو اس میں مبالغہ، استعارہ، کنایہ، تشبیہ اور کو فوراً نظر انداز کر کے اس کو یک سطحی، قطعاً لغوی اور نثری نقطہ نظر سے پرکھتے ہیں۔ اس طرح وہ جدید ادب کے ساتھ ایک ایسی ریا کاری کے مرکب ہوتے ہیں جو ان تنقیدی بصیرتوں کو تعصب اور کوروشی میں بدل دیتی ہے۔ یہ حضرات جب آتش کا شعر پڑھتے ہیں۔

باغ دنیا میں رہیں خواب کی مشتاق آنکھیں گرمی آتش رفتار نے سونے نہ دیا
تو یہ نہیں پوچھتے کہ کیا ایسا ممکن ہے کہ کوئی شخص محض آتش رفتار کی گرمی کی وجہ زندگی بھر سونا
سکا ہو؟ لیکن جب انھیں یہ شعر سنایا جاتا ہے۔

یہ کیا ظلم ہے جو رات بھر سکتا ہوں
یہ کون ہے جو دیوں میں جلا رہا ہے مجھے (ساقی فاروقی)

تو وہ پوچھتے ہیں کہ دیوں میں انسان کیوں کر جلا ہے؟ اور یہ کیا مریضانہ داخلیت ہے جو
رات بھر سکنے کا ذکر کرتی ہے؟
جب وہ میر کا شعر سنتے ہیں۔

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے
تو وہ داد و تحسین سے آسمان سر پر اٹھا لیتے ہیں۔ یہ نہیں پوچھتے کہ دنیا کو تہمت کھینے والا، دریا
دریا رونے والا اور صحرا صحرا وحشت برپا کرنے والا کس مرض میں گرفتار تھا؟ مگر جب انھیں یہ
شعر دکھائی دے جاتا ہے۔

لوگ ہی ان کے یک جا مجھے کرتے ہیں کہ میں ریت کی طرح نکھر جاتا ہوں تنہائی میں (ظفر اقبال)
تو وہ ناک بھوں چڑھا کر پوچھتے ہیں کہ ان کو کیا تکلیف ہے جو اپنی شخصیت کے دجور
کا اعتراف کرنے کے لیے دوسروں کے مریہوں منت رہتے ہیں۔ جب وہ غالب کا شعر سنتے
ہیں۔

وحشت آتش دل سے شب تنہائی میں صورت دو رہا سایہ گریزاں مجھ سے
تو جوش سے بے تاب ہو جاتے ہیں، یہ نہیں پوچھتے کہ آتش دل کس نے دیکھی ہے؟ لیکن جب
وہ اس شعر سے دوچار ہوتے ہیں:

خوشبو کا جسم، سائے کا بیکر نظر تو آئے دل جس کو ذوق غم ہے وہ نظر نظر تو آئے (شہریار)
تو وہ سخت الجھن میں چلا ہو جاتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ سائے کا بیکر اگر نہیں ہے تو کیا
تکلیف ہے؟ اور سائے کا بیکر ہوتا کیا چیز ہے؟ یہ کیا پریشانی ہے کہ آپ کو کچھ نظر نہیں آتا؟
یہ صاحبان جب اقبال کا شعر ملاحظہ کرتے ہیں۔

بھٹکا ہوا راہی میں، بھٹکا ہوا راہی تو منزل ہے کہاں تیری اسے لالہ صحرائی

تو آہ اور واہ کے نعرے لگاتے ہیں، یہ سوچنے کی زحمت نہیں گوارا کرتے کہ کون سا لالہ صحرائی
بھٹکا ہوا راضی ہوتا ہے۔ لیکن جب انہیں یہ شعر سنایا جاتا ہے۔

اس اکیلے پن کے ہاتھوں ہم تو فکری مر گئے وہ صدا جو ڈھونڈتی تھی جنگلوں میں کوئی (پرکاش لکری)
تو وہ ڈھونڈتی ہوئی صدا کا پتہ دریافت کرتے ہیں اور کہتے ہیں یہ کیا گم کردہ راضی ہے جو ان
شاعروں کو بھٹکائے پھرتی ہے؟ جب وہ فیض کا شعر سن لیتے ہیں۔

کوئی یاد جاں سے گزرا کوئی عیش سے نہ گزرا یہ ندیم یک دو ساغر مرے حال تک نہ پہنچے
تو ان کے لطف کا عالم وجد تک پہنچ جاتا ہے، وہ رک کر یہ پوچھنے کی زحمت نہیں گوارا کرتے
کہ اس شخص کو کیا تکلیف ہے کہ اس کا ندیم بھی اسے نہیں سمجھ پاتا۔ لیکن انہیں یہ شعر۔
تم ڈھونڈتے رہے مرے پامال نقش کو میں روشنی قافلوں کے باہر بکھر گیا (مرا تب اختر)
بہت ناگوار گزرتا ہے اور وہ قفل کے باہر بکھرتی ہوئی روشنی کی منطق ڈھونڈنے لکل کھڑے
ہوتے ہیں۔

جب یہ صاحبان عالی شان قائم کے اس شعر کا مطالعہ فرماتے ہیں۔

مواہقت کی بہت شہریوں سے میں لیکن وہی غزال ابھی دم رہا ہے آنکھوں میں
تو انہیں اس میں کلیتہً، تہائی، انسان بے زاری کے بھیانک جراثیم کھلاتے ہوئے نہیں
دکھائی دیتے۔ لیکن یہ شعرا ان کی تمام حساسیت کو بیدار کر کے انہیں استغراق پر مجبور کر دیتا ہے۔
میں سانپ بن کے نکلوں گا مٹی کے مطن سے تہائی کے کھنڈر میں مرا انتظار دیکھ
(عادل منصوری)

مصنفی کا مطلع انہیں خفا نہیں کرتا۔

شب بھر صحرائے ظلمات نکل میں جب آنکھ کھولی بہت رات نکل

لیکن یہ شعرا انہیں مریدانہ نامیدی اور پستی طبع کا آئینہ دار معلوم ہوتا ہے۔

رستہ بھی واپسی کا کہیں جن میں کھو گیا اوجھل ہوئی نگاہ سے ہر نون کی ڈار بھی
(تکلیف جلالی)

فراق کے شعر پردہ اپنے تمام تنقیدی مضامین تار کر سکتے ہیں۔

یہ دلوں ہے کہ پرچھائیاں بھی دیں گی نہ ساتھ مسافروں سے کہو اس کی رہ گزر آئی
لیکن یہ شعر۔

کئی پہلی ہی یہ دھیں گلے مڑے سے بدن اب لہر کچھ بھی نہیں ڈھونڈتے ہیں میرا کہن
(خلیل الرحمن اعظمی)

انہیں کرب میں مبتلا کر دیتا ہے، وہ شاعری اور شاعروں کے مستقبل سے ناامید ہونے لگتے
ہیں اور یہ نہیں سوچتے کہ خلیل الرحمن اعظمی کا شعر فراق کے شعر میں بیان کردہ صورت حال کی
اگلی منزل بیان کر رہا ہے۔ اگر ایک شعر مریدانہ ہے تو دوسرا بھی، اگر ایک فرضی اور مصنوعی
ہے تو دوسرا بھی ہے۔

نئی شاعری کے نکتہ میں فاد (اگر انہیں فاد کہا ہی جائے) دو ہرے معیار سے جانچنے کا
جرم آج کلمے عام کر رہے ہیں۔ اپنے پسندیدہ شاعروں پر وہ شاعرانہ اور خلاقانہ خیالوں کا
اطلاق کرتے ہیں، لیکن نئے شاعروں کو وہ، غیر شاعرانہ، تثری، لغوی اور سطحی معیاروں سے
پہنچتے ہیں۔ لہذا پرانے شاعروں کی خوبیاں نئے شاعروں کا عیب بن جاتی ہیں۔

دراصل تنہائی تمام شاعروں کا ایک اہم موضوع رہی ہے۔ کسی کسی دور میں اس کا
احساس و اظہار زیادہ ہوتا ہے، کسی کسی دور میں کم۔ انتشار و اختلاف کے دور میں، جیسے کہ میر
اور حافظ کے زمانے تھے، یا جیسا کہ ہمارا زمانہ ہے، اس کا احساس زیادہ شدید ہو جاتا ہے،
لیکن عمومی حیثیت سے تنہائی کا احساس شاعر کی شخصیت کی تعمیر میں نمایاں رول ادا کرتا ہے۔
انسان شاعری ہی اس لیے کرتا ہے کہ وہ تنہا محسوس کرتا ہے۔ اگر وہ سب کی طرح سوچنا دیکھنا
ہو تو اسے ایک الگ زبان کی ضرورت ہی کیوں پڑے؟ وہ لوگ جو اپنے کو تنہا نہیں محسوس
کرتے یا تو اولیاء اللہ ہوتے ہیں یا مجبوظ الحواس۔ یہ صورت دیگر ہر شخص کسی نہ کسی حد تک خود
کو دوسروں سے مختلف پاتا ہے۔ شاعر اپنی شخصیت کو دوسروں سے بہت زیادہ مختلف پاتا ہے۔
اس لیے وہ زیادہ تنہائی محسوس کرتا ہے۔ اس کی شاعری دراصل اپنے کو ظاہر کرنے، خود کو

اجنبیوں میں شعارف کرنے، ان سے شعارف ہونے، اپنے اور ان کے درمیان نقطہ اشتراک دریافت کرنے کی کوشش کے علاوہ کچھ نہیں ہوتی۔ شاعری شخصیت کا دروازہ کرتی ہے تاکہ مجھول معروف میں بدل جائے۔ ہماری زبان میں غالب سے زیادہ منفرد شخصیت کسی کی نہیں تھی اس لیے انھوں نے اس نکتہ کو بار بار دہرایا ہے۔ وہ مشہور شعر سب کی زبان پر ہے۔

یا ورید گریں جاوید زبان دانے غریب شہر سخن ہائے گفتنی دہر

ان کے یہ اشعار بھی اس حقیقت کے عکس پہلوؤں کا اظہار ہیں۔

دل کو انداز سخن اظہار فتح الباب ہے یاں سریر خامہ غیر از مصطفاک در نہیں
آپ سے وہ مرا احوال نہ پوچھے تو اسد صوبہ حال اپنے بھر اشعار کہیں یا نہ کہیں
نے کوچہ رسوائی نہ زنجیر پریشاں اے چار میں کس پردے میں آہنگ ٹالوں

دماغ و دل کی یہ جلی کیفیت جو شاعر کا بنیادی حق ہیں، اس کو احساس جمالی کے اظہار پر مجبور کرتی ہیں، زمانہ سازگار ہو یا شاعر کا حراج روحانی آدرش کی طرف مائل ہو (جیسا کہ ترقی پسندوں کا تھا) تو اس کا اظہار نسبتاً کم ہوتا ہے۔ حافظ کی شاعری دونوں صورت حال کی انجلی مثال ہے۔ انھوں نے ایک انتہائی مشکل، سیاسی حیثیت سے حزن، سانی اور معاشی حیثیت سے غیر یقینی دور پایا تھا۔ ایک طرف تو انھوں نے روحانی آدرش تلاش کر کے خود کو شراب عشق (حقیقی یا مجازی) میں فرق کر لیا اور اس طرح کے شعر کہے۔

ایں فرقہ کہ من دارم در دہن شراب لوتی دیں دختر بے معنی فرق بے تاب ہوتی
از ہم چوں تول داری، سر برد نہ کم آوے گریہ تب کشم بارے دہن زلف پر تاب ہوتی
من و انکار شراب ہیں چہ حکایت باشد قابی ایں قدم سخن کثرت ہوش
گل طارے زنگستان جہاں مارا بس زیں جہن سایہ سرو دہاں مارا بس

شراب و عیش نہاں جوسف کار بے بنیاد زودیم بر صف دہاں و ہرچہ ہوا باد
بیا بیا کہ زمانے نے خراب شویم مگر دیم بہ سببے دریں خراب آباد
مرا بہ کبھی بادہ در آگن اے سانی کہ گلستانہ اند کوئی کز . در آپ انداز

آخری سے اوپر والے شعر (جیسا کہ زمانے) میں رومانی آدرش کا مجموعہ جو شاعر نے اپنی شخصیت سے کر رکھا ہے، کھینچ کر ٹوٹا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ تنہائی، خرابی اور نامنابیت کا کرب بٹکا ہو کر جھانکنے لگ رہا ہے۔ یہی کیفیت جب شدید ہو جاتی ہے تو آدرش کے ٹوٹنے کا چھٹا کا صاف سٹائی دیتا ہے۔

سچہ مالا مال در دست اے در پٹا مر ہے دل ز تنہائی پہ جاں آمد خدا را ہم دے
آدنی در عالم خاک نہی آید یہ دست عالم دیگر بیاہ ساخت از تو آدے
حالیہ مصلحت دقت در آں ی بنم کہ کشم رفت بہ سے خانہ و خوش بختیم
نشین بر لب جوئے دگدر مر بہ ہیں کہیں اشارت ز جہان گزراں مارا ہیں

حافظ کا ایک بہت اچھا مطالعہ انجی کبیر احمد چائسی نے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

جب معاشرہ ناک پر انحطاط ہوتا ہے تو علم و ادب بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ حافظ... کے شعراء پر آواز بلند اس امر کا اعلان کرتے ہیں کہ ان کی تخلیق ایک ایسے مہد میں ہوئی ہے جب کسی چیز کو اشتغال حاصل نہ تھا۔ اس وجہ سے اس دور کا پورا ادب لاجینی کی لہذا میں معلق ہو کر رہ گیا ہے۔ آہ و نالہ، فریاد و نفاس، پستی فکر و عمل، احساس بے چارگی وغیرہ جو پوری قوم کو خسروہ کر دیتے ہیں، اس دور کے ادب کا خاصہ ہیں۔

حافظ کی یہ تشخیص ہمارے عہد پر بھی پوری طرح صادق آتی ہے، حافظ اور ہم میں فرق صرف اتنا ہے کہ انھوں نے رومانی سمجھوتے کا بھی سہارا لیا، ہمارا عہد اس سے بھی بے زار ہے۔ بہر حال اگر تنہائی اور بے چارگی کا احساس حافظ کے یہاں جرم نہیں ہے تو سننے ادب

۱۔ شہزاد احمد: ہزار چہرے ہیں مسعود آدنی عتاب یہ کس قراچے میں دیا نے کے چھوڑ دیا حافظ کی رومانی سمجھوتے نے ان سے اس کا جواب بھی کہلایا۔

نفس یاد مباحک فظاں خواہد شد عالم بے در پارہ جواں خواہد شد

عالم دیگر بیاہ ساخت میں کوئی آدرش نہیں ہے، صرف غم و حسرت ہے۔

۲۔ حافظ کے "سامی شعور" پر سہاد قہیر نے ایں چہ شورست کہ در دور قری ظلم کو احساس بنا کر جو کھتا ہے، کبیر احمد چائسی اسے مسترد کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ یہ فزل حافظ کی نہیں ہے۔

میں اس کا وجود کیوں جرم ہو؟

لیکن بات اتنی عیا نہیں ہے۔ دو اہم نکتے اور ہیں۔ اول یہ کہ شاعر اپنے تاثرات کے اظہار کے لیے جس ذریعہ کا استعمال کرتا ہے، یعنی زبان، وہ تخلیقی عمل کے تقاضوں کی وجہ سے مبالغہ اور استعارہ سے مملو ہوتی ہے۔ اگر کوئی شاعر یہ کہتا ہے کہ میں دریا دریا موتا ہوں تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ واقعی دریا بہائے دے رہا ہے۔ اس کا مطلب، ظاہر ہے، صرف ایک ذہنی کیفیت کا اظہار کرنا ہے جو انتہائی پاس آئیز اور مضحمل کن ہے۔ یہ شعری تنقید کا ایک بالکل ابتدائی اصول ہے جس سے ناواقفیت کا التزام کسی ادنیٰ فنکار پر بھی نہیں لگایا جاسکتا۔ شعر کی زبان Heightened اور مشد Intensified ہوتی ہے۔ اگر ظفر اقبال ریت کی طرح بکھر جانے کا ذکر کرتے ہیں تو مراد صرف یہ ہے کہ تنہائی میں شاعر کو اپنی ذات پر اعتماد و اعتقاد نہیں رہ جاتا۔ یہ ایک صورت حال ہے جسے انتہائی زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ شعر کی زبان اسی لیے بیکر اور استعارے سے مملو ہوتی ہے کہ وہ تجربہ کو انتہائی شکل دے کر اسے متازہ، منفرد اور آسانی سے پہچان میں آنے کے قابل بناتی ہے۔ شعر کی زبان اگر یہ نہ کرے تو اس کے وجود کا جواز ختم ہو جاتا ہے۔ تعجب صرف یہ ہے کہ نئی شاعری کے نکتہ میں اس معمولی سی بات کو نظر انداز کر کے تنہائی کے تمام موضوعات و مضامین کو بالکل لغوی سطح پر پڑھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ دنیا میں اس قدر تنہائی کہاں ہے؟ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر مجھے ضرورت پڑنے پر قرض مل جائے تو بھی میں خود کو تنہا نہ محسوس کروں۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر میری بھاری چار آدمی میری مدد کرنے پر تیار ہو جائیں تو میں تنہا نہ محسوس کروں۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر میں دوستوں سے ملتا ہوں، گھر بار بساؤں، نوکری چاکری کروں تو میں تنہا نہ محسوس کروں۔ دنیا میں ہاہم بکاگت بہر حال کم ہوتی جارہی ہے، لیکن اجتماعی زندگی کے باوجود انسان کسی کسی لمحے میں خود کو تنہا، غمگین، یا غلامی کا شکار پاتا رہتا ہے۔ شاعر زندگی کے تجربات کا اظہار کرتا ہے۔ تنہائی بھی ایک تجربہ ہے۔ لہذا اس کا اظہار بھی لازمی ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ہجر و فراق، وصال و ملاقات کے مضامین تو انتہائی مبالغہ اور شدت سے بیان کیے جائیں، لیکن تنہائی کے مضامین کو بالکل عریض سطح پر باعصا جائے۔ اگر نئی شاعری میں تنہائی کا احساس مصنوعی ہے تو پرانی شاعری میں ہجر، ستم، آہ و زاری، وصال و دیار کے تمام احساسات و تجربات نقلی اور مصنوعی تھے۔ اگر ہم شاعری کو صرف سمجھ، یک سطحی، عریض، اعلیٰ ترین بیانات

تک محدود سمجھتے ہیں تو ہمیں شاعری کو مسترد کرنا پڑے گا۔ ترقی پسند شاعری میں اصلاح، انقلاب، سماجی بدحالی کو سدھارنے اور معاشرے کو بدلنے کے مضامین انتہائی شدت سے بیان کیے گئے ہیں۔ کیا ہم اس تمام شاعری کو صرف اس لیے فرضی اور مصنوعی قرار دیں گے کہ اس میں ان تصورات کا ذکر بار بار کیا گیا ہے اور انتہائی غلو سے کیا گیا ہے؟ شاعر سے آپ کیوں کر یہ توقع کر سکتے ہیں کہ وہ ان تجربات و مسائل کا ذکر جنہیں اس نے اپنی شخصیت کی گہرائی میں جنم لیتے محسوس کیا ہے، موسم کے حال کی طرح سرد اور سیاہ زبان میں کرے گا؟

بنیادی اور آخری حقیقت یہ ہے کہ شعری احساس و تجربہ سائنسی علم و تجربہ سے مختلف ہوتا ہے۔ اہم نظم کی قوت کا اظہار سائنسی زبان میں کیا جائے گا تو ہم چند قارمولوں اور بھری مشابہات تک محدود رہیں گے۔ شعری زبان جب اس کے لیے "ایک ہزار سورجوں سے زیادہ چمکیلا" کا غیر قطعی پیکر استعمال کرتی ہے تو اسی لیے کہ وہ اس تجربہ کو براہ راست ہم تک پہنچانا چاہتی ہے۔ اس عمل میں ٹکراؤ، مبالغہ، غیر واقعت، ان تمام عناصر کا بروئے کار آنا ضروری ہے۔ "محبوب مجھ سے جدا ہو گیا" میں وہ لطف اور درستی نہیں ہے جو۔

دہ لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز بھر ترا دقت سفر یاد آیا

میں "ہے اسی طرح" میں تنہا ہوں" میں وہ لطف اور درستی نہیں ہے جو منیر نازی کے شعر میں ہے۔

سوا شہر پہ ہی رکن گیا تھا میں تو منیر ایک اور دشت بلا میرے گھر کی ماہ میں تھا

ایجاد کی اس وسعت اور اظہار کی اس شدت کے بغیر شاعری ممکن نہیں۔ اور نئی شاعری میں تجاہل کا ذکر کوئی اتنا زیادہ بھی نہیں کہ کثرت ٹکراؤ سے کان پک جائیں۔ غزل میں سیکڑوں مضامین ایسے ہیں جو ولی اور سراج کے وقت سے چلے آ رہے ہیں اور ان پر خوب خوب مشق سم ہوئی ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری میں مروج کردہ فہرست دیکھ لیجیے۔ تعجب ہے کہ نئی شاعری کے کچھ چمنوں کو تجاہل کا ذکر جو نہایت کم ہے، اتنا برا لگتا ہے۔

دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ تجاہل شاعری کی کوئی ثبت قدر نہیں ہے۔ تجاہل ایک احساس ہے، ایک تجربہ ہے، ایک صورت حال ہے، جس کا اظہار شاعری میں ہونا لازمی ہے۔ لیکن

کوئی ضروری نہیں کہ تمام شاعری میں تنہائی کے علاوہ کوئی اور چیز بار نہ پاسکے۔ جدید عہد میں یہ صورت حال لامحالہ زیادہ پائی جاتی ہے لہذا شاعری میں بھی اس کا اظہار کچھ زیادہ ہو رہا ہے۔ لیکن نئی شاعری کے وہ طرف دار جو تنہائی کو ایک مثبت قدر مان کر اسے نئی شاعری کی اولین شرط قرار دیتے ہیں، غلطی پر ہیں۔ یہ نئی شاعری کا ایک Symptom اور وہ بھی بہت محدود Symptom ہو سکتی ہے، اس کا جزو اعظم یا قدر اولین نہیں۔ شاعری کو شاعری ہونے کے لیے کسی خاص قسم کے تجربے کی ضرورت نہیں ہوتی، خاص قسم کی زبان کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہر دور کا اپنا طرز احساس ہوتا ہے جو ہر تجربہ کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے۔ نئی شاعری کا بھی ایک طرز احساس ہے لیکن یہ سمجھ کر تنہائی کا ذکر کرنا کہ اس کے بغیر شاعری نئی نہیں ہو سکتی، (جیسا کہ پہلے لوگ ہجر و وصال کا ذکر کرتے تھے تاکہ غزل بن سکے) غلط ہے۔ اور یہ بھی غلط ہے کہ اگر کسی شاعر کے یہاں تنہائی کا احساس نہ نکلا جائے تو وہ نیا شاعر نہیں ہے (جیسے کہ لوگوں نے یگانہ کو اس لیے غزل کو ماننے سے انکار کر دیا کہ ان کے یہاں محبوب کے حسن و جمال کا ذکر نہیں ملتا یا کم ملتا ہے۔)

تنہائی بہر حال ہمارے دور کی ایک حقیقت ہے، اور یہ سرخ، سیاہ، مینہ، میسرہ کسی ایک تک محدود نہیں ہے۔ انیسویں صدی سے انسانی شخصیت کے اوپر استبداد فنی و جسمانی کا جو دور شروع ہوا ہے اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہم روز بہ روز زندگی کے مصروف تر اور ہنگامہ خیز تر ہوتے جانے کے باوجود زندگی کے عام لمحوں میں کبھی کبھی اور داخلی احساس کے لمحات میں تقریباً ہمیشہ خود کو اپنے اہداد سے زیادہ تنہا پانے لگے ہیں۔ تخلیقی ادب اس پارہ پارہ کرنے والی حقیقت سے ہماگ نہیں سکتا۔ اور آج کے دور میں تو یہ اور بھی مشکل ہے، کیونکہ شاعر کا فن جو مشکل سے مشکل تر کو طلب کرتا ہے، اپنے سب سے زیادہ منفرد فن کاروں کو عام فن کاروں سے زیادہ دیتا اور کوٹتا ہے۔

یہ پارہ پارہ کرے اور وہ اڑالے جائے جو فرق ہے تو ہوا و ہنر میں اتنا ہے (عقربال)

میں نے اوپر کہا ہے کہ تنہائی سرخ یا سیاہ، مینہ یا میسرہ، کسی ایک کی میراث نہیں سب کی ملکیت ہے۔ انیسویں صدی کی سرمایہ دار معاشرت کا پورہ مچھو آملٹھ اس پر اتنا ہی حاوی تھا جتنا انیسویں صدی کا پکا کیونٹ، ترقی پسند اور سماجی شعور رکھنے والا بریٹنٹ۔ آرمٹھ کو سینچ

اور میں جو بیا ہوں، کون ہوں؟

کیوں کہ ورثت استادوں نے میرے لڑکپن کو بچپٹ لیا
اور اس کے ایمان کا اسہال کر ڈالا، اس کی آگ چھانٹ دی، مدھم کر دی

مجھے حق کا لوہا سفید تارہ دکھایا

کہا کہ اس دیکھ، اس تک پہنچنے کی کوشش کر۔

اس وقت بھی ان کی سرگوشیاں تاریکی کو چیر رہی ہیں:

تو اس چلنے پھرتے مقبرے میں کیا کر رہا ہے؟
(گرائڈ شادرزڈ 1885)

برصغیر نے اپنے مشہور ڈرامے ”حیات گلیا“ کے سلسلے میں کچھ نوٹ لکھے تھے۔ اب وہ
مجموعہ شائع ہو گئے ہیں۔ وہ کہتا ہے:

• بات جانی جانی ہوئی ہے کہ لوگوں کو بہت آسانی سے اس بات کا یقین
دلایا جاسکتا ہے کہ وہ کسی بے مہد کے دروازے پر کھڑے ہیں... وہ محسوس کرتے
ہیں کہ جیسے وہ کسی بے دن کی صبح کو جاگے ہوں، تھکاوٹ دور کیے ہوئے، مضبوط،
اور بے بے وسائل و ذرائع سے مبر ہوں۔ لوگ کہتے ہیں، آج تک ہم پر
حکومت کی کئی جہی۔ مگر آج سے ادا راج ہوگا...

یہ احساس ہر اس شخص کا ہوتا ہے جو کوئی نئی تحقیق کرتا ہے، ہر اس مقرر کو
ہوتا ہے جو کوئی نئی تقریر تیار کرتا رہتا ہے جس کے ذریعہ ایک بالکل نئی صورت حال
بجایا ہو جائے گی۔ اور کتنی شدید ہوتی ہے وہ نا اسیدی جب لوگوں کو معلوم ہوتا ہے،
یا وہ سمجھتے ہیں کہ انہیں معلوم ہوا ہے کہ وہ ایک فریب کا فکاڑہ ہے، کہ قدیم، جدید
سے زیادہ طاقت ور ہے، کہ حقائق ان کے خلاف ہیں، ان کے موافق نہیں ہے، کہ
ان کا مہد۔ بیامہد۔ انہی نہیں آیا ہے۔ اب چیزیں پہلے ہی کے اتنی خراب نہیں
ہوتیں، بلکہ اور بھی زیادہ خراب ہو جاتی ہیں، کیونکہ لوگوں نے اپنے منصوبوں کے
لیے عظیم فراہمیاں دی ہوئی ہوتی ہیں، اور وہ سب کچھ ہار چکے ہوتے ہیں۔ انہوں
نے جرأت کی ہوئی ہوتی ہے اور وہ شکست خوردہ ہوتے ہیں۔ قدیم، اب ان سے

بدلے رہا کرتا ہے...

آج کے زمانے میں "سنے" کا تصور ہی بھوتا ہو گیا ہے۔ "پانا" اور بہت پانا" دوبارہ میدان نکل میں اتر آئے ہیں اور خود کو "بہت لیا" ظاہر کرتے ہیں۔ پھر پرانے اور بہت پرانے کو نیا سمجھا جاتا ہے کیونکہ وہ خود کو نئے ڈھنگ سے ظاہر کرتے ہیں۔ لوگوں کو ایک زمانے میں امید تھی کہ کھانے کو روٹی ملے گی۔ اب وہ یہ امید کرتے ہیں کہ ایک دن وہ آئے گا جب کھانے کو چتر ملیں گے۔

ایک بظاہر زندہ دنیا پر جنری سے چھاتی ہوئی تاریکی میں گھرے ہوئے، ایک ایسی دنیا جو غریبی اعمال اور اچھے ہی غریبی افکار میں لپٹی ہوئی ہے، جو بڑھتی ہوئی برصغیر میں گھری ہوئی ہے، برصغیر، جو ہمیں تاریخ کی شاید سب سے زیادہ بے یار و مددگار بڑی جنگ کی طرف لے جا رہی ہے، ایسا رویہ اختیار کرنا مشکل ہے جو نئے اور زیادہ پر مسرت عہد کے دروازے پر کھڑے ہوئے لوگوں کا ہوتا ہے۔ کیا ہر چیز رات کی آمد کا اشارہ نہیں کرتی جب کہ کوئی بھی چیز نئے زمانے کے ظہور کی امید نہیں دلاتی؟ تو پھر کیوں نہ ہم ایسے لوگوں کا رویہ اختیار کر لیں جو رات کی طرف اندھا دھند بڑھے جا رہے ہیں؟... دن اور رات کے یہ استعارے ہم راہ کن ہیں۔ اچھے زمانے اس طرح نہیں آتے جس طرح رات کے بعد دن ہوتا ہے۔ (دیپت گھیل کے فیئر مرچ نوٹ)

آرنلڈ ناگل انحطاط سرمایہ دارانہ تہذیب کا نمائندہ فرزند تھا۔ اردو کے جدید ادیب سرمایہ دارانہ تہذیب کے فرزند نہیں ہیں۔ لیکن ترقی پسند بھی نہیں ہیں۔ مگر برصغیر تو سچا انقلابی، پکا ترقی پسند اور اصلی عوامی فن کار تھا۔ تو پھر:

اور ہم، جو یہاں ہیں، کون ہیں؟

(1968)

یہ عنوان ماہ نامہ "انداز" چند (مدیر ہفت روزہ لکھنؤ) کا تجویز کیا ہوا تھا۔ اس پر کئی لوگوں نے مضامین لکھے تھے۔

پانچ ہم عصر شاعر

ہفت لمحات • اختر الایمان • مکتبہ جامعہ، پرنس بلڈنگ، ایر الیم رحمت اللہ روڈ، بمبئی نمبر 3
 دن کا زرد پہاڑ • دزیر آغا • جدید ناشرین چٹک، اردو بازار، لاہور
 سفر دام سفر • ہراج کول • شب خون کتاب گھر، 313 رانی منڈی، الہ آباد نمبر 3
 شب گشت • سمیت خٹی • شب خون کتاب گھر، 313 رانی منڈی، الہ آباد نمبر 3
 لکھنؤ کا پلہ عدا قاضی • مکتبہ جامعہ، پرنس بلڈنگ، بمبئی نمبر 3 •

ہر طرف ایک شور ہے، سارے بیگانے تو کہتے ہی ہیں، کچھ اپنے بھی کہتے ہیں کہ نئی شاعری میں بڑی یکسانیت ہے، سب لوگ ہر پھر کے وہی بات کہتے ہیں، اس کا کچھ تدارک ہونا چاہیے۔ بیگانے تو یوں کہتے ہیں کہ انھوں نے نئی شاعری کا مطالعہ ہی نہیں کیا، سنی سنائی پر یقین کرتے ہیں، اور اپنے اس درجہ شدید خود احتسابی میں مبتلا ہیں کہ دوسروں کو کیا، اپنی شاعری کو بھی سخت سے سخت معیار سے پرکھتے ہیں، اور جب نئے نئے نو آمدہ شاعروں کو فیضین فارمولا شاعری کرتے دیکھتے ہیں تو مایوس ہونے لگتے ہیں۔ ایک بات قابل غور ہے۔ آئرس نے جدید شاعری کا حکم کرتے ہوئے بڑی سچے کی بات کہی تھی کہ بیسویں صدی جس حد تک اپنے مطالعے چھان بین، تجزیہ و تنہیم میں مصروف ہے، دنیا میں کوئی صدی کبھی نہیں رہی۔ لیکن بیسویں صدی کی ساتویں دہائی تک آتے آتے اس خود تجزیاتی مہم میں خود تنقید کا عنصر بھی شامل ہو گیا ہے۔ جدید لوگ جس سختی سے اپنے اور اپنے ساتھیوں کے ادب پر احتساب کرتے ہیں اس کی مثال کم سے کم اردو ادب کی تاریخ میں تو ملتی نہیں۔ اب ترقی پسندوں والا معاملہ نہیں ہے کہ جو شخص اچھا کیونسٹ ہے وہ اچھا ادیب بھی ہے چاہے وہ خاک

ہی چھانتا ہو، اور استادوں والی بات تو ہرگز نہیں ہے کہ استاد کا شعر ہے اس لیے اچھا ہے، یا استاد بھائی کا ہے، اس لیے اچھا ہی ہوگا۔ اس طرح نیا ادیب بے چارہ دونوں طرف سے اردب میں ہے۔

لیکن یکسانیت اور یک رنگی کے اس عام الزام کو رد کرنے کے لیے ان پانچ کتابوں کا ہی مطالعہ کافی ہے جن کے نام اس مضمون کے سر فہرست ہیں۔ ہندوستان میں نئی شاعری کے پورا آدم اختر الایمان سے لے کر آٹھ دس سال سے شاعری کرنے والے بردا غاضنی تک شعر کے وجود کے کتنے ہی رنگ نظر آتے ہیں! میں تقیم اور ایک دو جملوں میں کسی شاعری کا "دس" نیچے ذکر رکھ دیتے دلی، تنقید کا قائل نہیں ہوں، لیکن اس وقت محض اپنی بات کی مثال دینے کے لیے اگر مجھے ان شاعروں کو مختصراً بیان کرنا ہو تو میں یوں کہوں گا:

اختر الایمان: تقریباً نثری اور روزمرہ کی زبان سے نزدیک ڈرامائی اظہار۔ استعارے سے بھرا، لیکن علامت سازی کی کوشش، دروں بینی اور خود کلامی عصر حاضر پر سخت تنقیدی اور طنزیہ نگاہ، آواز میں احتاد۔

وزیر آغا: رنگین پیکروں سے بھرا ہوا اظہار، اختر الایمان کی بالکل ضد، علامت سے زیادہ استعارہ سازی کی کوشش، لفظا طلق کرنے اور لفظ میں منطقی تغیر کا سا تاثر۔

ہلسراج کومل: علامت سازی، روزمرہ کی دنیا سے دل چسپی، لیکن اس دل چسپی کا اظہار ایسی زبان میں جن میں ذاتی Involvement کی جگہ باہر الطبیعیاتی Detachment ہے۔ لہجہ میں انتہائی شائستگی۔

عسقی حنفی: وسیع کیوس، عصری دنیا اور گرد و پیش کے ماحول کا شدید تجربہ، فرد کے متضادم ہوتے رہنے کا احساس، روزمرہ کی زبان لیکن خطابیہ لہجہ کے ساتھ جن میں خلگی اور الجھن نمایا ہے۔ مصریّت کا مکمل اظہار۔

ندا فاضلسی: زبان میں نسائی چکیلا پن، عصری حقیقت کو رو بہ رو پا کر احتجاج کے بجائے تسکین اور بے سوچی کا احساس، گھریلو زندگی سے مستعار لیے ہوئے چکر۔

ظاہر ہے کہ یہ سب شاعر ایک طرح کے نہیں ہیں، ایک درجے کے بھی نہیں ہیں۔ ان کا ذکر ساتھ ساتھ کرنے کا مطلب یہ بالکل نہیں ہے کہ میں ایک کو دوسرے کے مقابل لا رہا ہوں۔ مطلب صرف اتنا ہے کہ جدید شاعروں کے تنوع کو سامنے لایا جائے۔ ظاہر ہے کہ

سب کے الہام کے سوتے ایک ہی ہیں، سب انسان کی موجودہ صورت حال کے مطالعہ میں مصروف ہیں، اور انسان کو ہندوستان، پاکستان، بھارت، لاہور، عرب، انجمن، روس، امریکہ، کسی ایک جگہ محدود نہیں دیکھتے۔ بشریت کے غیر محدود ہونے کا یہ علم جدید شاعری کا طرہ امتیاز ہے۔

ان میں سے کسی شاعر نے (ماسوا عمیق حنفی اور وہ بھی بہت محدود دائرے میں) شعری اظہار کے ساتھ کوئی ایسی زیادتی نہیں کی ہے جسے عام قاری قبول نہ کر سکے۔ اس طرح یہ سارے شاعر اس تجربہ کو کوش اور زبان کے ساتھ مروت نہ کرنے والے گروہ سے الگ ہیں جن میں ظفر اقبال، افتخار جالب، عادل منصوری، احمد ہمیش، عباس اطہر، انیس ناگی وغیرہ کے نام کچھ لوگ آج کل لاجل کے جگہ استعمال کرتے ہیں۔ یہ شاعر ان سے الگ ہیں لیکن مختلف نہیں ہیں۔ مجھے معلوم ہے کہ میری اس بات پر زیر بحث شعراء میں سے اگر سب نہیں تو کچھ یقیناً ناخوش ہوں گے۔ لیکن حقیقت ایسی ہی ہے۔ اختر الایمان جس طرح ”شاعرانہ اسلوب“ کی جگہ مشترکہ کھردرا اور نثری اسلوب استعمال کرتے ہیں۔ وزیر آغا جس سلسلے کی آخری کڑی تک پہنچ کر اپنی نظم میں بعض کلیدی الفاظ کو غیر معمولی معنوں میں استعمال کرتے ہیں، بلراج کوئل جس نظریے کے تحت خطابیہ اور پرزور آہنگ کی نفی کرتے ہیں اور غلیظ بد نما جانوروں کا ذکر کرتے ہیں، عمیق حنفی جس اصول کے ماتحت اوباش لڑکیوں کا نام لیتے ہیں، ندا فاضلی جس مفہوم کا اظہار کرنے کے لیے فٹ پاتھ پر سونے والوں اور چال میں رہنے والوں کی بولی میں شاعری کرتے ہیں، ان سب کا اصل الاصول ایک ہے، اور وہ یہ ہے کہ شاعری زبان کے انفرادی اظہار کا نام ہے، اسے بنے بٹائے، منظور شدہ، مقبول اور مانوس اسالیب سے نفرت ہے۔

میں اکثر سوچتا رہا ہوں کہ اختر الایمان کی شاعری میں کیا خوبی ہے؟ میں موضوع کو شاعری کے حسن کا بنیادی حصہ نہیں سمجھتا، کیونکہ موضوع کو شاعری سے الگ کر کے دیکھنا میرے لیے ناممکن ہے۔ جب بے بس، لیڈ اور ہنس جیسے فضول موضوع پر لافانی نظم لکھ سکتا ہے تو اس میں یقیناً مجرد موضوع کی کوئی خوبی نہیں ہے۔ اگر آپ اسلوب کی خوبی کو پکڑ لیں تو باقی سب مسائل آپ سے آپ طے ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے میری تحریروں میں آپ کو یہ بحث کم طے گی کہ شاعری نے کن موضوعات کو رہتا ہے، اور فلاں نظم میں کیا کہا گیا ہے۔ نظم کی حیثیت سے جو تاثر ابھرتا ہے میں اسی کو موضوع کہتا ہوں۔ مجرد موضوع پر زیادہ توجہ نہ دینے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ کسی خاص طرز و مزاج کے تمام شاعروں میں موضوعات کی مماثلت لازمی

ہے، فرق صرف تفصیل میں ہوگا۔ میں سمجھتا ہوں آج کا ہر قائل ذکر شاعر کسی نہ کسی طرح سے وجودی نقطہ نظر سے سوچتا ہے، کیونکہ اسی نقطہ نظر کے حدود میں رہ کر آج کی زندگی کے ان مخصوص مسائل کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے جن پر سوچنے کی ابتدا آرہی ہے یہ کہہ کر کی تھی کہ ”میں جو یہاں ہوں، کیوں ہوں؟“ بہر حال سوال یہ تھا کہ اختر ایمان کی شاعری میں استعارہ نہ ہونے کے برابر ہے، صرف ایک بنیادی علامت ہے، وقت کی، جو اکثر علامت بھی نہیں بنتا پاتی۔ ان کی نظموں کا آہنگ جگہ جگہ بے آہنگ ہے۔ ان کا لہجہ زیادہ تر عوامی یعنی Plebeian، ترقی پسند معنوں میں نہیں، بلکہ مثلاً فیض کی ضد کے طور پر ہے۔ لیکن پھر بھی نظم پڑھتے ہی ایک عجیب و غریب وجود کا احساس ہوتا ہے، جو ہم سے اپنے شرائط پر ملتا ہے، ہم اس سے اپنے مطالبات پرے نہیں کر سکتے۔ ایسا کیوں ہے؟

مکمل ہے اختر ایمان کو اس سے اتفاق نہ ہو اور شاید بہتوں کو نہ ہو۔ لیکن بہت لمحات کو کئی بار پڑھنے کے بعد کم سے کم مجھ پر یہ حقیقت آشکار ہوئی کہ اختر ایمان (کم سے کم اس وقت تک) اردو کے پہلے اور آخری ڈراما نگار ہیں۔ ان کی نظموں میں ڈراما Theatre کے معنی میں نہیں، بلکہ ڈرامائی شعری زبان کے معنی میں جلوہ گر ہے۔ شعر کو یا تو گایا جاسکتا ہے (غزل) یا اس کی قرأت ہو سکتی ہے (نظم) یا اسے بولا جاسکتا ہے (ڈراما)۔ اختر ایمان ہمارے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بولی جاسکتی ہے۔ ان کی نظموں کے پورے پورے نکلے کسی اعلیٰ درجے کے شعری ڈرامے کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ واضح رہے کہ بولی جانے والی شاعری ایک ایسی نعمت غیر مترقبہ ہے جو آج دنیا میں تقریباً مفقود ہے۔ ٹیکسیٹر کے بعد سوائے ایٹ کے (اور وہ بھی خال خال) کوئی ایسا نہ پیدا ہوا جو شعر کو بولنے کے قائل بناسکے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اختر ایمان ٹیکسیٹر کے برابر ہیں اور یہ بھی نہیں کہ ان کی شاعری میں جگہ جگہ میں، تم سنو، دیکھو وغیرہ جو لفظ آتے ہیں ان کی وجہ سے یہ حکم لگا رہا ہوں۔ یہ بات نہیں، ان نظموں کا آہنگ ہی ایسا ہے۔

آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی ٹھہرو نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی (کل کی بات)

تیرے مصرعے میں ”اہں“ جس طرح دب کر ”اومہ“ رہ گیا ہے، یہ شاعری میں ممکن ہی نہیں ہے۔

کس کا ہے؟ میں نے کسی سے پوچھا
یہ جیبہ کا ہے، رضانی قصائی بولا (باز آء)

مکن ہے رضانی قصائی وقت کی علامت ہو لیکن ”کس کا ہے“ اور ”یہ جیبہ کا ہے“ شاعرانہ شاعری میں استعمال نہیں ہو سکتے، کیونکہ روزمرہ کی ان باتوں کو شاعری کی گرفت میں لانے کا موقعہ نہیں ملتا۔ ڈراما ان موضوعات کو بھی گھیرے میں لے آتا ہے جو شاعری سے دور ہوتے ہیں۔

تم کیا تم نے فیصلہ کر لیا، میں گنہ گار ہوں
چلو میں نے گردن جھکا دی، اٹھو میری مشکلیں کسو
چوب خشک اور پر خار سے باندھ کر تم مجھے ٹانگ دو (احتساب)

”مشکلیں کسو“، ”چوب خشک“ اور ”پر خار“ ”ٹانگ دو“ کی قرأت کر کے دیکھیے، پسند آجائے گا۔ وسطی فقرے میں زبان بھی بے عیب نہیں ہے، کیونکہ ایک اضافت کے بعد ”اور“ استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے بعد جو صفت استعمال کی گئی ہے وہ بھی مضاف کی ہی ہے، لہذا ”اور“ کی جگہ واؤ عطف ہونا تھا۔ مگر ہوگا، ان مصرعوں کو بولے، دیکھیے کیا گل کھلائے ہیں۔

تم کو معلوم ہے اس دور میں میرے دن رات
صرف اس واسطے با معنی ہیں، تم سامنے ہو (ادیت پرست)

یہ ساری نظم ڈرامائی یک کھائی Dramatic Monologue کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ یہی عالم ان دونوں نظموں کا ہے:

میں اب موچتا ہوں کسی نے مری راہ روکی نہ دامن ہی پکڑا نہ دامن ہی بکڑا
(یزدل)

جب اس کا بوسہ لیتا تھا سگرے کی بوتھنوں میں گھس جاتی تھی
میں تمہا کو نوشی کو اک صیپ سمجھتا آیا ہوں

لیکن اب میں عادی ہوں یہ میری ذات کا حصہ ہے
 وہ بھی میرے دماغ کی بددلی سے مانوس ہے ان کی عادی ہے (مفاہمت)
 میں مفاہمت کو اپنے عہد کی بہترین نقصوں میں سمجھتا ہوں، نہ صرف اس وجہ سے کہ یہ ایک اعلیٰ
 درجے کی ذرا نامائی یک کلائی ہے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ روحانی کشاکش اور پھر ضمیر کی مردنی
 اور ایک بے آرام صلح کی سی کیفیت جو ہمارے زمانے کا پہلا اور آخری نشان ہے، اس نظم میں
 پوری طرح سمٹ آئی ہے۔ مفاہمت، شیشہ کا آدمی، کل کی بات، بزدل، تیند کی پریاں، ایسا
 تھیں جن پر ہم فخر کر سکتے ہیں۔ ایک خوش آئند بات یہ ہے کہ جذباتیت، جو یادیں میں
 نمایاں تھی اور جس کا شبہ ”باز آؤ“ میں بھی ہوتا ہے، بقیہ نقصوں میں مفقود ہے۔ جذباتیت کی
 جگہ ایک منکرانہ طنز اور جھکم آگیا ہے جو ان نقصوں کو غیر معمولی وقار بخش دیتا ہے۔

معنوی اعتبار سے آخر الامیان کے یہاں بہت زیادہ پیچیدگی نہیں ہے، لیکن وسعت ہے،
 اور اس وسعت میں طنز کو بھی بڑا دخل ہے۔ اسی طرزیہ اور خشک طرز اظہار کی وجہ سے آخر
 الامیان کی شاعری ایک جھکم آمیز ذہن کی شاعری معلوم ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف وزیر آغا
 کی کتاب ”دن کا زرد پہاڑ“ میں شامل پالیس تھیں ایک طویل نظم یا ایک ہی نظم کے پالیس
 روپ معلوم ہوتی ہیں۔ یہی ان کی قوت بھی ہے اور کم زوری بھی۔ قوت اس وجہ سے کہ ان
 کی شاعری اپنی اس دائرہ نما حرکت کی وجہ سے ایک شدید مرکزی تاثر چھوڑ جاتی ہے اور قاری
 ایک ایسی شعری کائنات سے دوچار ہوتا ہے جہاں ہر چیز بہ یک وقت پر اسرار طور پر ایک بھی
 ہے اور مختلف بھی۔ کم زوری اس معنی میں کہ جہاں جہاں ان کے کلیدی الفاظ یک سطحی دیکر یا
 محض عادت کے غیر شعوری انتخاب کے طور پر استعمال ہوئے ہیں، نظم کی سطح پست ہو جاتی
 ہے۔ مثلاً ان کے یہاں سرخ اور زرد کا استعمال بار بار ہوا ہے۔ جہاں یہ الفاظ علامت یا کم
 سے کم استعارہ بن گئے ہیں (مثلاً، پھیلی میں) وہاں انھیں لفظوں نے نظم کو سنبھال لیا ہے اور
 جہاں ایسا نہیں ہوا ہے وہاں نظم اکہری اور نامکمل معلوم ہوتی ہے۔

عادات کے غیر شعوری انتخاب کا فقرہ میں نے جان بوجھ کر استعمال کیا ہے۔ وزیر آغا
 کی نظم کے قاری کی حیثیت سے میں نے اکثر یہ محسوس کیا ہے کہ ان کی نظم ایک مخصوص اور
 بار بار دہرائی جانے والی شطرنجی چال Gambit سے شروع ہوتی ہے۔ وہ اس طرح کہ ان کی
 بہت سی نظموں کے شروع میں کہیں نہ کہیں رات، اندھیرا، کالا، صبح، دھوپ، دن یا اس طرح کا

کوئی لفظ ضرور آتا ہے۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے:

- (1) صبح سویرے (کوہ ندا کا پہلا مصرع)
- (2) یہ دن اک شجر ہے (یا ترا کا پہلا مصرع)
- (3) دھلی دھوپ کے اگلے کپڑے سوکھ رہے تھے (ہانجھ کا دوسرا مصرع)
- (4) تو میں صبح کے جھٹ پنے میں (ترغیب کا دوسرا مصرع)
- (5) پھر کالی کلونی رات بنی (ادھڑتا لحد کا دوسرا مصرع)
- (6) وہ اک دیشمیں کالے پر تھے میں لپٹی (روایت کا پہلا مصرع)
- (7) سلونی سی ایک شام (ڈڈتی ساعت کا پہلا مصرع)
- (8) عجب تیرگی ہے (اندھا کتوں کا چوتھا مصرع)
- (9) رات سید چادر میں تن کے بھید چھپائے (فشاد کا پہلا مصرع)
- (10) رات ڈھلی ہے تو چاند (جنگلی ایک رات کا پہلا مصرع)
- (11) چاند ہنسا (کالک کا پہلا مصرع)
- (12) رات بھراک صدا (سراجعت کا پہلا مصرع)
- (13) اور پھر اک دن غالم سورج (سگ زرد کا پہلا مصرع)
- (14) آج میرے تن کے اس اندھے نگر میں (دور ماندہ کا تیسرا مصرع)
- (15) گہری میلی آنکھ تھی اس کی (نظرت کا پہلا مصرع)
- (16) اک پاگل سا جھکڑ شب بھر گئیوں میں فرایا (ریا کاد کا پہلا مصرع)
- (17) تیرگی کھل کھلا کر بنی (سینر قانز کا تیسرا مصرع)
- (18) پھپھنتی ہے (لمس کا پہلا مصرع)
- (19) زمیں تیرگی کا سمندر (ایک تصویر کا پہلا مصرع)
- (20) عجب دکھ بھری رات تھی (رت جنگا کا پہلا مصرع)

ایسی مثالیں اور بھی ہیں۔ اس کے علاوہ نظموں کے عنوانات میں بھی دن رات کا ذکر بہت ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر جگہ ان میں علامتی مفہوم دھونڈنا ممکن نہیں ہے اور اگر ممکن ہو بھی تو اشعار کے اس مختصر ذخیرہ میں ایک ہی دو علامتوں کا بار بار استعمال شاعر کی خلافتانہ شان کے متافی ہے۔ اس مجموعے کی بہترین نظمیں تقریباً سب دی ہیں جن میں یہ الفاظ شروع میں نہیں

لائے گئے ہیں۔ (الیہ، دھلون، پیش گوئی، ایک شام، پھیلی، وغیرہ) وزیر آغا کی دنیا کا مرکز ارضیت کے فنا ہو جانے کا خوف ہے، کیونکہ یہ ارضیت ہی ان کی پہچان ہے۔ وہ یارائی اور باہد الطبعیاتی مسائل سے نہیں الجھتے، بلکہ ان کو رنگ و بو، پھول پتوں، چڑیوں، درختوں، چمڑی، راستہ، دن، رات کے پیکروں میں ڈھال کر ان کو ہم پر ظاہر کرتے ہیں، انھیں بیان نہیں کرتے۔ عام، روزانہ زندگی گزارتے ہوئے چلتے پھرتے انسان کی جگہ ان کے یہاں انسان کی علامت ہے جو کبھی میں، اور کبھی تو کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ”الیہ“ کا میں اور ”پھیلی“ کا تو، دونوں ایک ہی ہیں۔ پیش گوئی کا بوڑھا جو ایک مہیب خبر دیتا ہے اور میں، جو اسے سنتا ہے، وہ بھی ایک ہی ہیں۔ وزیر آغا کا خوف ان کے اپنے اندر کا خوف ہے۔ ان کا میں نظم میں بار بار ابھرتا ہے، لیکن ہر جگہ اس کی پہچان یہی ہے کہ اس کی کوئی پہچان نہیں ہے۔ میں کے پھیلاؤ کے اس حد درجہ باسستی ابہام کی بہترین مثال ”ایک شام“ ہے، جس میں شام کے تارے کے اچانک نمودار ہونے اور اس کے بعد بہت سے تاروں کے اٹھنے کا منظر وجود اور موت کے ماسنے وجود کو برقرار رکھنے کی کوشش اور درد مندی کا علامتی منظر بن گیا ہے۔ پہلا تارہ بڑی بہن ہے جو چلنے سے معذور ہونے کی وجہ سے ٹھوکر کھا کر گر پڑتا ہے، پھر بہت سے تارے بجھاتے ہوئے آتے ہیں۔

دکھ سے بوجھل کرب میں گوندھی ہوئی آواز میں
کہنے لگے ہم تجھے مرنے نہ دیں گے
ہم تجھے زندہ رکھیں گے
ہائے تو کیسے گر پڑی
ہائی تو کیسے گر پڑی

جر کے چابک دست نقیر سے قطع نظر، جس نے تاروں کی بے چینی کو زندہ کر دیا ہے، پہلا گرا ہوا تارہ میں ہے، اور اسے اٹھانے کے لیے آنے والے تارے جو اسے ہائی کہہ کر اپنے قلبی اور صلی تعلق کا اظہار کرتے ہیں، میں کی دوسری شکلیں ہیں۔ خوف کے اظہار کے لیے وزیر آغا نے جو پیکر تراشے ہیں ان میں بھی بھیاک شکلوں کا اظہار ہے، تصورات کا نہیں۔ یہ بھی ان کی بنیادی ارضیت کی دلیل ہے۔ میں اسے مستحسن ارضیت کہوں تو بے جا نہ ہوگا۔

بھاری تیز مڑے ہوئے سینک
تختوں سے تخت کا بھاپ کے مرقولے
کالا سم، صدیوں کی دھول لیے (سال کا پہلا دن)

میری میلی آنکھ تھی اس کی
ہزنی ناک رنگ
ٹپڑھی ترچھی ناک کے نیچے
کھلے ہوئے جڑے سے نکلے
بھیڑیے ایسے لائے دانت
اور دانتوں کا گہراظم (نقرت)

ایک بھیگا مڑے ناختوں والا طریت (پیش گوئی)

مگر اس کی ابلی ہوئی زرد آنکھوں
کھلے اور اکڑے ہوئے منہ پر اب بھی
کسی خوف کا بھوت لوح کتاں ہے (شب خون کے بعد)

بھیاںک اور کراہت آمیز خوف سے یہ پیکر وزیر آغا کی شاعری میں اہم مقام رکھتے ہیں اور ہمارے زمانے کی شاعری میں منفرد ہیں۔ خوف کا طبعی اظہار اور تشخص وزیر آغا کی بنیادی انسانیت کا مظہر ہے۔

وزیر آغا کی ایک انوکھی خصوصیت، جس کی طرف غالباً کسی نقاد نے اشارہ نہیں کیا ہے، ان کے یہاں فارسی الاصل الفاظ کی کمی ہے، جس کے ساتھ ساتھ وہ زیادہ تر الفاظ ایسے استعمال کرتے ہیں جن میں دو یا تین ہی Syllable رکن ہوتے ہیں، اور جو الفاظ ایسے نہیں بھی ہیں وہ سامنے کے ہیں، مثلاً مسکراتا وغیرہ۔ لیکن ایسے الفاظ کم بہت ہی کم ہیں، غزلوں میں بھی نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان کے شعر کا آہنگ انتہائی مانوس اور آسانی سے اثر

انداز ہو جانے والا ہے۔ میں سمجھتا ہوں یہ خصوصیت وزیر آغا کی منفرد ملکیت ہے۔ اس کے برخلاف اختر الایمان کے یہاں چار رکئی الفاظ قدم قدم پر ملتے ہیں۔ وزیر آغا کے یہ رکئی الفاظ بھی دو رکئی لفظوں سے گھرے رہتے ہیں لیکن اختر الایمان مسلسل یہ رکئی لفظ رکھتے جاتے ہیں۔ یہ ان دونوں کے اسلوب کا بنیادی فرق ہے۔

بلراج کوئل کے اسلوب کی امتیازی صفت یہاں کرنا آسان نہیں ہے کیونکہ ان کے یہاں کوئی اس قسم کی غیر شعوری Mannerism نہیں پائی جاتی جس کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے۔ لیکن پھر بھی انھیں نئی شاعری کا فیض کہنا غلط نہ ہوگا اگرچہ کوئل کے یہاں فیض کا سائرم، انفعالی لہجہ نہیں ہے اور نہ ان کا اسلوب فیض کی طرح غیر معمولی استعاروں سے بھرا ہوا ہے، لیکن ان کے یہاں وہی شائستگی اور تہذیب یافتگی ہے جو فیض کا خاصہ ہے۔ تاثر اور رویہ کے اعتبار سے دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے، لیکن جس طرح فیض اکثر غیر درست لفظ کو درست لفظ پر اس لیے ترجیح دیتے ہیں کہ غیر درست لفظ اپنے گرو و پیش کے غنائی ماحول سے ہم آہنگ ہے، اس طرح بلراج کوئل "غیر نفیس" کھردری زبان سے پرہیز کرتے ہیں۔ "میری ٹھیس" سے "رہنہ دل" اور "رہنہ دل" سے "سفر مدام سفر" میں بالترتیب دس اور پانچ برسوں کا فاصلہ ہے۔ لیکن نرم و نفیس زبان بہ مقابلہ زور آور اور بلند آہنگ زبان کا استعمال تینوں مجموعوں میں مشترک ہے، جیسا کہ "سفر مدام سفر" کی ان نظموں سے معلوم ہوتا ہے جو ان مجموعوں سے منتخب کی گئی ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ بلراج کوئل کے اسلوب میں تفصیلات کی جگہ نہیں ہے۔ تفصیلات اکثر غیر نفیس طرز اظہار کو رواہ دہی ہیں، جیسا کہ عینیت حنفی کے مطالعہ سے واضح ہوگا، لیکن بلراج کوئل تفصیلات کے ان ہی پہلوؤں کو اٹھاتے ہیں جو نظم کی داخلی فضا کے لیے ضروری ہوں۔ چونکہ وہ خارجی تفصیل پر اکتفا نہیں کرتے اس لیے ان کے بیانیہ فقرے (جن کی تعداد عام شاعروں کے بہ نسبت ان کے یہاں زیادہ ہے) موضوع کے ظاہری حدود خال کے واضح کرنے کے بجائے اس کے باطنی تناؤ کا اظہار کرتے ہیں۔

ابر آلودہ ہے سارا آسمان
مجھنگروں کا شور و غل

یوں نہ سو جاؤ، گھڑی بھر کے لیے باتیں کرو (لذت قرب)

جر ہڑوں کی تیز بدیر، پھیلیوں، جسموں سے اتری سہل ہے
پلی روی ہے زندگی کی داستان (ناریل کے پتے)

کنستروں، لیلیٰ خالی بوتلوں کے درمیاں
سحر ہوئی تو ہم نحیف دھوپ سر پہ اوڑھ کر
کثیف تھا وہ خواب جس کی دلدلوں میں کھو گئے (مسائے کے ناخن)

وہ ایک تھی
سید، صرف ایک، اس کے پہلوؤں، صہبن اور پشت پر
صلیب کے نشان تھے (ویپر لنس)

اس کو ظم، اخبار، ریڈیو، ہسٹری، ہدایت، کی
ذہن کو لوجتی ہوئی انگلیوں نے
فرما کے خون میں حیرتے نمصاب سے ہاتھ کر دیا تھا (بچے اور دشمن)

لقن تیری امراض قل وخن کنڈر جیجی (گزرے لوگ)

ان اور ان کی طرح اور مصرعوں میں جس لینڈ اسکیپ کا بیان کیا گیا ہے وہ فرضی نہیں ہے،
لیکن اس کی اصل جگہ شاعر کے ذہن اور قاری کے ذہن میں ہے۔ ان کا مقصد یہ نہیں ہے
کہ نظم کے مرکزی تصور کو کوئی پس منظر یا پیش منظر دیا جائے۔ بلکہ یہ تفصیلات خود موضوع میں
اس طرح ضم ہیں کہ موضوع انھیں منور کرتا ہے۔

بنیادی حیثیت سے ہلراج کوئل تھائی یا بھریا وصل کے شاعر نہیں ہیں۔ وہ احتجاج کے
شاعر بھی نہیں ہے۔ احتجاج آخر الامان اور محقق حقی کے یہاں (اول الذکر کے یہاں) نبشاکم

اور سوخا کر کے یہاں نہیٹا (زادہ) بنا ہے۔ ہرراج کول سوالیہ نشان کے شاعر ہیں۔ ان کی طریقہ نظمیں بھی ایک سوال چھوڑ جاتی ہیں:

مگر اک حبس قہقہہ کل کیا صبح دم جب جن میں
نہ جانے میں کس سمت سے
تیرے آگن میں پھر لوٹ آیا (ایک نظم)

وہ ایک تھی

ہزار صورتوں میں میرے سامنے
طلوع جب ہوئی تو میرا آسمان بن گئی (ایک عورت)

وہ ایک عورت کیوں اور کس طرح ہزار صورتوں میں طلوع ہو کر آسمان بن گئی۔ نظم کے مثبت بیان میں جو ہزاروں سوال پوشیدہ ہیں ان کو دھوڑے بغیر نظم کی معنویت پوری نہیں ہوتی۔ کول کی کزور نظمیں وہی ہیں جو کسی مستقل بیان پر ختم ہوتی ہیں۔ کزور اس معنی میں کہ اپنے تمام ارتکاز کے باوجود ان میں وہ پورائی کر پے نہیں رہتی جو موالیہ نظموں کے ساتھ ساتھ لکھن میں ورتی ہے۔ مستقل بیان والی نظمیں اسی لیے کم بھی ہیں کہ ان کا مزاج کول کے شاعرانہ مزاج سے متناقض ہے۔ مثلاً

ہمیں ہر قافلے کی سرحدوں کے پار جانا ہے
ہمیں ہر انتہا کا ساتھ آخر تک نبھانا ہے (ایک نظم ص 120)

حادثہ دوسرا نہیں ہوگا (حادثہ)

تمہارے نظم ہوں گے منسلق تو موت سے ہوں گے (پردہ تصویر)

کے مقابلے میں یہ نکلے رکھیے:

ہم اجنبی تھے شہر میں، ہمارا کون تھا وہاں
قطار در قطار سامنے تھے ان گنت مکھن
مگر ہمارے سر پہ چھنا رہا تمام شب مہیب آہیں (سائے کے ناخن)

زمین میری کون ہے؟
چمکتا، تل گوں، حسین آسمان کون ہے؟
جو برگ گل میں دھیرے دھیرے جذب ہو رہی ہے دھوپ کیوں مجھے عزیز ہے؟
(ڈرگ اسلور)

دھیر چنچا ہے لب
کہاں مٹول؟ کہاں مٹول؟
(دھیر کی آواز)

آخر شب وہ کون آیا تھا؟
سرخ سورج کا زہر ہاتھوں سے
کس نے آکر مجھے پلا یا تھا؟
(سرخ سورج کا شہر)

شجر کے سائے کے پاس کیسی صدائیں گونجیں
کہ میری آنکھیں بھی کھل گئیں
(بھاری تک)

سنو اے کا قلعے والو۔ زبان کھولو
کہاں ہوگی عمر۔ یلو
(سفر)

اس بنیادی سوالیہ نشان کی علامتی حیثیت دوہری ہے۔ ایک طرف تو یہ سوال خود اپنے وجود کے بارے میں ہے، اور دوسری طرف کائنات کے ان مظاہر کے بارے میں جنہیں کینزگار کی زبان میں Absurd کہا جاسکتا ہے۔ ہر اراج کول Absurd کو قبول نہیں کرتے، بلکہ اس کے بارے میں سوال کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت Inquirer کی ہے لیکن یہ تفتیش وہ آڈٹ سائڈز کی طرح نہیں انجام دیتے۔ ان کا شعری نظام کسی دور سے آنے والے اپنی کا نہیں، بلکہ ایک مانوس انسان کا نظام ہے، اور اس کی خاص پہچان ان کی وہ نظمیں ہیں جو بچوں پر یا بچوں کے بارے میں ہیں، یا جن میں بچوں کا ذکر آیا ہے۔ ان میں ریڈیو اور کانڈ کا ناؤ، اتنی بار پڑھی اور سنی جاتی ہیں کہ ان کا اعادہ ضروری نہیں۔ بعد کی نظموں میں جزیرے، اور بچے اور دشمن خصوصی توجہ کی مستحق ہیں۔ ان کے علاوہ دل کٹی اس بزم کی، یہ زور بچے، اس روز، بچوں کا جلوس، اور سرکس کا گھوڑا (جو اگرچہ ظاہر بچوں کے بارے میں نہیں

ہے) ایسی تھیں ہیں جن میں شاعر مانوس فضا میں مسرت یا درد یا رنج کا اظہار کرنے کے لیے بچوں کی بات کرتا ہے اور اس طرح زندگی سے اپنے بنیادی اشتغال کو مستحکم کرتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بچوں نے جس جس طرح بلراج کو Inspire کیا ہے شاید ہمارے عہد کے کسی شاعر کو نہیں کیا۔

بلراج کوئل کی سب سے بڑی کم زوری ان کے آہنگ کی یک رنگی ہے۔ اگرچہ انھوں نے داخلی اور خارجی قافیے کا استعمال پر کثرت اور چابک دستی سے کیا ہے، لیکن انھوں نے بہت ہی کم بحریں استعمال کی ہیں اور بعض بحریں تو بالکل اشتغال ہی نہیں کیں۔ اس طرح ان کی بہت سی تھیں ایک ساتھ پڑھنے میں آہنگ کا یک رنگا پن ناگوار ہونے لگتا ہے۔ اگرچہ ہر نظم اپنا آہنگ ساتھ لاتی ہے لیکن اس آہنگ میں رنگا رنگی اور اتار چڑھاؤ پیدا کرنے کے لیے شاعر کو لازم ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی فنائی چالاکي کو کام میں لائے۔ ایک ہی آہنگ کی بحریں استعمال کرنے سے بہر حال متنوع آہنگ کی بحروں سے ہاتھ دھریا پڑتا ہے۔

عمیق حلقی کے یہاں ایک کٹڑا کھڑاتے ہوئے تنوع کا احساس فوراً ہوتا ہے۔ انھوں نے تنوع پیدا کرنے کے لیے تقریباً ناموزوں مصرع بھی کہے ہیں:

— یاد آتا ہے یہاں تھیبہ کا سراٹ کالی داس

— پھولے پھلے سنورنے کر گزرنے کا کھلا امکان

— جب تھکا ماندا ایندھ مٹھل سورج

— کارخانوں کا سیاہ گاڑھا اور بدبو دار پانی

لیکن انھوں نے اس روش کو عام طور پر اپنانے کے بجائے مصرعوں کی طوالت، بحروں کے تنوع، اور مصرعوں میں وقفے یا اختتام کی جگہ بدل بدل کر اس فنائی چالاکي کو استعمال کیا ہے، بلراج کوئل کے یہاں جس کی کمی کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ عمیق حلقی کی تقریباً سب تھیں پر آواز بلند پڑھی جانے کا تقاضا کرتی ہیں۔ ایسے بہت سے مصرعے جو چپ چاپ پڑھتے وقت سپاٹ اور نثری معلوم ہوتے ہیں۔ قرأت کے وقت انہار کے زور و شور میں سرکش دریا کے لائے ہوئے پھروں کی آواز کی طرح آہنگ کی کلیت میں اپنا مقام رکھتے ہیں۔ لیکن آہنگ سے زیادہ جو چیز عمیق حلقی کی شاعری میں مجھے متوجہ کرتی ہے وہ ان کا احتیاج ہے جس

کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔

عمیق خفی کا شاعرانہ سفر چونکہ خارج کی سمت میں اور خاص کر مادی ماحول کو گرفت میں لانے کے لیے خارجی سمت میں ہوتا ہے، اس لیے ان کی شاعری کی حرکی قوت Centrifugal ہے، جس طرح بلراج کوئل یا وزیر آغا یا (زیادہ تر) اختر الایمان کی Centripetal ہے۔ لیکن جب کہ وزیر آغا کے یہاں Centripetal قوت بہت نرم رفتار، مدہم اور تقریباً نظر نہ آنے والی، اختر الایمان کے یہاں پر شور و بے باک اور بلراج کوئل کے یہاں پر وقار اور مہم نشین ہے، عمیق خفی کا Centrifugal Force اس درجہ بلا خیز ہے کہ ان کے سارے خود کو ذرہ ذرہ کر کے باہر بکھیر دیتا ہے، اس لیے ان کی نظم میں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ جن لوگوں نے سندباد پر Waste Land یا اس طرح کی کسی اور نظم کا اثر دھوڑنے کی کوشش کی ہے، انہیں عمیق خفی کا مزاج پہچاننے میں سہ ہوا ہے۔ ویسٹ لنڈ آکس برگ کی طرح ہے، جو ہٹنا دکھائی دیتا ہے اس سے بہت زیادہ تہ آب ہوتا ہے، سندباد یا شب گشت یا شہر زاد چٹانوں کی طرح ہیں، ان کی ماہیت معلوم کرنے کے لیے زیر زمین جانے کی ضرورت نہیں۔

خارجی ماحول کو گرفت میں لے کر اسے دوبارہ خلق کرنے کے لیے عمیق خفی کی ہوش مندی کو جس طرح ریزہ ریزہ ہوتا پڑتا ہے، اس کا ذکر میں اوپر کر چکا ہوں، لیکن اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ موجودہ سماج کا کوئی ایسا گوشہ نہیں جو ان تین نظموں میں حاضر کر کے اور دوسری نظموں میں عمومی طور پر برتا نہ گیا ہو۔ اس انتظار مفت ہوش مندی کی وجہ سے عمیق خفی کی متحدہ نظمیں ناکام ہیں، کیونکہ وہاں بھی شاعر کی شخصیت کا زور محبوب کی شخصیت کے تابع نہیں ہو پاتا لیکن احتجاج کی دستاویزوں اور جدید طرز حیات کے استعاراتی لیکن ورد مند اظہار کی حیثیت سے عمیق خفی کی شاعری کا بدل ملنا مشکل ہے۔ اس صورت حال کی سب سے بہتر مثال شب گشت میں ملتی ہے جسے اردو کی بہترین طویل نظموں میں رکھا جاسکتا ہے:

دھوڑتا پھرتا ہوں وہ زنجیر جس میں

میرے اندر بھونکتا کتا بندھے

جاتا نہیں ہے کناروں سے آگے کسی کا دھیان

کب سے نکارتا ہوں یہاں ہوں یہاں ہوں میں

مہمتی کی جہانم لڑکیاں
جن کی شبِ باشی کے قصوں کی تم نے
ایک الف لیلٰی تالیف کبھی کی تھی
وہ خوش باش چڑیلیں بھی دیویاں بن گئیں

کر رہی ہیں یہ ہوائیں سائیں سائیں
سائرن جیسے خرابی کی وجہ سے چپختے رہ جائیں
تیرگی یوں پھیلتی جاتی ہے جیسے
کارخانوں کا سیاہ گاڑھا اور بدبو دار پانی

رول نمبر ہاؤس نمبر فائل نمبر میرا نام

اپنے ماتھے کی ٹکٹوں کا جال
کالے کال سمند پر پھیلا کر
بیٹھا رہتا ہوں یہ آس لگائے
شاید وہ اس جال کے پھندوں میں پھنس جائے
جو میرا چھڑا ہوا "میں" ہے۔

مہمت خنی کے یہاں اخلاقی اشغال، یعنی گناہِ ثواب، فیر شر یا فلسفیانہ مسائل کا تذکرہ
بہت ہے۔ کبھی کبھی یہ مسائل اس طرح معرضِ شعر میں آئے ہیں کہ نظم صرف بیانیہ بن گئی
ہے:

میں ہی بزمِ ذات میں رونقِ فرد
جلوہ ہائے ذات کو دیتا ہوں دلو (آئینہ خانے کے قیدی ہے)
لیکن جب بھی استعارے نے باگِ سنبھالی تو کھیتی جیسی ایسے نظم طبع ہوئی ہے:
جھوٹے دیا ہے سورج کی کرن کی ہدی میں

چاندنی پی کر ہمیں بدست ہوتا پا کے خوش ہوتا ہے وقت
ہاں مگر انجام کار
کاٹ لیتا ہے ہمیں
ہم بلا غراس کے تھے
ہم بلا غراس کی فصل
(محنت)

اسی طرح ٹھوس مشہور پیکر کی ایک اور مثال:

سب گوں، وہ سبک، سپیدی کرن
نمن کی چادر کے ننھے چھید سے
جھک کرے کے غبار آلود بد رنگے ادھرتے فرش پر
روشنی کا ایک چھینٹا ذاتی ہے
(انکشاف)

عمیق حسی نے دو طرح کے پیکر استعمال کیے ہیں۔ ایک تو بے رنگ و بد رنگ یعنی
Drab اور دوسرے پو قلموں۔ دونوں کی اساس مشاہدہ اور بصری تجربہ پر ہے۔ یہ ان کے کلام
کی ایک انوکھی خوبی ہے کہ وہ ہر ایک وقت دونوں طرح کے پیکروں پر قادر ہیں۔ Drab پیکر
کی مثالیں اوپر آپ دیکھ چکے ہیں، رنگوں کا علاقہ استعمال دیکھیے:

سورج کو خود اس کی پہلی لال جی لپٹیں چاٹ رہی ہیں
(ہنست: ایک لینڈ اسکیپ)

ان سیانی آنکھوں میں ہنسی ہے
موسم کی سرخ وصال

(ہنست، ایک ہسپتال کی کھڑکی سے)

سبز چٹلا، سبز بھورا، سبز کالا، سبز زریں، سبز نیلا

سبز سبز سبز

(جنگل، ایک ہشت پہلو تصویر)

کڑوے پیلے نخل لوہٹ گیر دا بہت کے ادھر

(زوال کا وقت)

بھوری رویت

اجلا جھاگ

کالا کھرا

(سند باد)

پیکروں کے اس متنوع استعمال نے عمیق حنفی کے موضوعات کو انوکھی وسعت اور معنویت بخش دی ہے۔ وہی منظر جو ان رنگوں یا منفرد، مشہور پیکروں کے بغیر ایک ہی سطح کا حامل ہوتا، اب انسلالات کی دنیا کھینچ لاتا ہے۔ خدا قاضی کے یہاں شعری منظر عورت اور گھریلو مشاہدہ سے کبھی خالی نہیں ہوتا۔ وہ مناظر یا اشیاء کو بیان کرنے کے لیے ایسے جزئیات دریافت کرتے ہیں جن کو عام مشاہدہ نظر انداز کر دیتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک انتہائی مانوس، سرگوشی سی کرنے والی شاعری جنم لیتی ہے۔ احتجاج ہو یا اہتراز، یہ رویہ برقرار رہتا ہے:

یہ دائیں بازو پہ

نصی سی ایک کلی سانس

جواب کی ہار ڈوپہ اڑے

تو سہلا دوں

کھلی کتاب کو ہاتھوں سے چھین کر دکھ دوں

یہ قافیاؤں سے دو پاؤں

گود میں بھریں

(بیس کا سفر)

کالج کی پیالی کو چمکا چور کر دوں

سب کتابوں پہ نئے کاغذ چڑھا دوں

نیم کی ڈالی سے چڑیا کو اڑا دوں

دوڑتے بچے کو گودی میں اٹھا کر

راستے سے اک نئی گزیا دلا دوں

ریشمیں گودوں کو منہ سے گد گدا دوں

(اتکھار)

نہ جانے وقت ہے کیا دور تک ہے سنا
لفظ منڈیرے کے بچرے میں اوگھتا پیچھی

(سرحد پار کا ایک خط پڑھ کر)

گودی میں اک بھیڑ کا بچہ
آپیل میں کچھ جوار
دھوپ سسکی کی انگلی پکڑے

(سرودی)

ادھر ادھر منڈ لائے

نما قاضی کا احتجاج یا ان کی کش مکش اتنی بامعنی یا معنی خیز نہیں ہے جتنی ان کی بے بسی
یا معصوم مسرت ہے۔ ممکن ہے کہ نما قاضی کا کیوس منڈ کرہ بالا تمام شاعروں سے چھوٹا ہو
(کیونکہ ان کے پیکروں کے مشاہدہ کا دائرہ چھوٹا ہے، ارادۂ یا مجبوراً) لیکن ان کے جیسی پیاری
اور فوراً ایک لطیف تھنٹیوں کے سے بچ اٹھنے کا رد عمل پیدا کرنے والی شاعری کسی کی نہیں ہے۔
یہ لطیف رد عمل نئے گیتوں کو بھی پڑھ کر ہوتا ہے، جن میں حزن، مسرت پر چھا گیا ہے بلکہ کہیں
کہیں فنگلی اور حزن دونوں نے مسرت کا اخراج کر دیا ہے۔ اس کے باوجود پیکر کا گھریلو پن لطم
کو بوجھل یا گنہگار ہونے نہیں دیتا۔ بلکہ کہیں کہیں تو چرائی Tongue in the Cheek کا
احساس ہوتا ہے:

لمبی سی ری پر کپڑے ہی کپڑے
کپڑوں کے کٹوں میں نام
بچکے ہوئے کندھوں پہ سانسوں کی گھنری
رستوں میں نوکیلی گھام

بیلوں کی شیشہ آنکھوں میں
پتھر پتھر بادل
کٹی پٹی دھرتی کی چھاتی
دور دور تک جنگل

اپنے زیادہ تر نئے گیتوں کے لیے انہوں نے لوک گیتوں (خاص کر گالی) کی دھن اختیار کی ہے جو بہت خوش گوار معلوم ہوتی ہے۔
 گٹ اپ کے اعتبار سے دن کا زرد پہاڑ سب سے بہتر ہے، اور سب بین بین ہیں۔
 نما قاضی کا سرورق معمول ہے۔
 اس مطالعہ کے بعد نئی شاعری کے نکتہ چیں حضرات لب کشائی کریں، ہم تو داد سخن دے چکے۔

(1969)

ن۔ م۔ راشد — صوت و معنی کی کشاکش لا = انسان کے آئینے میں

اپنے وطن کی نظروں میں مطعون تو ہے چارہ اردو کا خداد ہے کہ جس شاعر پر قلم اٹھاتا ہے تو صلی کلمات کا انبار لگا دیتا ہے۔ یا دشنام طرازیوں کا وہ رنگ دکھاتا ہے کہ طبع پانی مانگتے نکلیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ تو صلی کلمات کے اہل لگانے یا غیر متعین معنی رکھنے والے بھی الفاظ کے دریا بہانے کا فن اس وقت مغربی تنقید نگاروں نے بھی اپنا رکھا ہے۔ Poetry Review کے ایک حالیہ پرچے میں ایک صاحب نے یہ اطلاع بہم پہنچائی کہ ٹی۔ ایس۔ ایٹ کے بعد ڈیوڈ جونز ہمارا عظیم ترین شاعر ہے! اسی شمارے میں ایک اور صاحب نے کہا کہ جارج بارکر ایک عظیم شاعر ہے! اور اسی شمارے میں نئے ناراض فوجیوں کے فلسفی کالین ولسن نے ایک عظیم الدین ٹائپ کے مکتبی شاعر اے۔ ایل۔ راڈز کی تعریف میں کئی سطر سیاہ کیے ہیں۔ دوسری طرف دیکھیے تو ایک اہم امر کی رسالے میں مضمون نگار نے ڈان ڈونے پر پچاس صفحے کا مقالہ لکھا ہے، لیکن ساری مہابھارت پڑھ جانے پر بھی یہ نہیں معلوم ہوتا کہ کرشن مرد تھے کہ عورت۔ ادھر فرانس میں بیٹیل بتور جیسے سمجھ دار آدمی نے زولا پر ایک مضمون لکھا ہے، جس میں اسے دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش میں عجیب عجیب علاقائی معنویتیں تلاش کی گئی ہیں اور روئے سخن اس طرف ہے کہ چونکہ زولا نے اہم انسانی مسائل پر لکھا ہے اس لیے وہ اہم ناول نگار بھی تھا۔

محمد حسن عسکری مغربی تنقید کے اس کے طریق کے مخالف ہیں جس میں کسی تخلیق کا بہ غور مطالعہ کر کے اور صرف اس تخلیق کے دائرے میں رہ کر اس کے الفاظ کے مفہام و نکات سے بحث کی جاتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس طرز تنقید نے منطقی اثبات پرستوں کے (نسبتاً) سطحی اور کم کوشش فلسفے سے جنم لیا تھا، اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ منطقی اثبات پرستی

کی جگہ جینی جو این رشد سے لے کر وٹ کش ٹائن تک سب کو اپنی گرفت میں لیے رہی،
خدا کو آفاقی عناصر سے محروم کر دیتی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ کزور یا گھٹیا یا سطحی تنقید کی
جو مثالیں میں نے اوپر نقل کیں، وہ منطقی اثبات پرستی کے زیر اثر ظہور میں آنے والے مختلف
مکاتب نقد سے انکار کا فطری نتیجہ ہیں۔ کیونکہ مٹی یا لفظی خدا (چاہے وہ ایسین کی طرح انتہا
پسند ہو یا پردس کی طرح حقا، یا الیٹ کی طرح معلم اخلاق!) کچھ نہ کچھ تو نکال ہی لاتا ہے،
لیکن وہ خدا جو موضوعات اور اقدار یا جذبات یا افکار کے بل بوتے پر شعر کی تعیین قدر کرنے
کی کوشش کرتا ہے، شاید و مادر ہی کا آء تنقید کر پاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ جب اس قسم کی
تنقید واقعی ہوتی ہے تو شعر جنی اور شاعر جنی کی انوکھی راہیں کھلتی ہیں۔ لیکن عام طور پر ہوتا
یہ ہے کہ محض موضوع کے حوالے سے شعر کی تنقید تعیم اور افراط و تفریط کا شکار ہو جاتی ہے۔
اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ بنیادی حیثیت سے تمام شاعری میں چند ہی مخصوص موضوعات ہیں
اور ہر شاعر ان کا اعادہ اپنے اپنے تجربے کے حوالے سے کرتا ہے۔

لہذا ان۔ م۔ راشد پر لکھتے وقت میرا مقصد یہ ہے کہ میں ان کے یہاں شاعرانہ اعتبار
کی ان صداقتوں کو ڈھونڈوں جن کے ہی ذریعہ شاعری اور غیر شاعری میں تفریق ہے۔
اسلوب کے سلسلے میں بات کرتے وقت ہمارے خداؤں کی ناری کا باعث دراصل یہی ہے کہ
وہ شاعرانہ اعتبار کی صداقتوں کو ڈھونڈنے کے بجائے اپنے موضوعی تعصبات کا انعکاس شاعری
میں ڈھونڈتے ہیں مثلاً مہتمی حسین کا یہ الزام کہ ان۔ م۔ راشد کے یہاں ”ناخیت“ پائی جاتی
ہے اسلوب شناسی کی ناکامی کی ایک ابھی مثال ہے۔ ”ناخیت“ سے کیا مراد ہے؟ اگر عربی
قاری کے بھاری بھاری الفاظ کا استعمال ہی ناخیت کا ماہ لائق تیار ہے تو یہ ناخیت، خود ناسخ
سے زیادہ غالب اور اقبال میں نظر آتی ہے۔ میر بھی اس سے قطعاً برائے نہیں ہیں۔ دراصل
ناسخ کی کمزوری یہ ہے کہ ان کے یہاں اصلی تجربہ کا فقدان ہے۔ یہ بات درست ہے کہ
لی میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ ایسین، پردس اور الیٹ ایک ہی اسکول کے نقاد ہیں۔ خود الیٹ کو ایسین کے
ساتھ اپنا دیکھنا شاید ناگوار ہوتا۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ اپنے اخلاقی اور کلائسی رجحان کے باوجود الیٹ کا طریقہ
کار منطقی اثبات پرستوں کی یاد دلانا ہے۔ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ پچھلے تقریباً چھاس برس کی ساری تنقید اس
طرز فکر سے متاثر رہی ہے۔

جے تکلیف نہ کر آء مجھے جنش لب کی میں صد سخن آتش بخوں زیر زباں ہوں وغیرہ

ہماری شاعری میں رسوم Conventions کو اتنا دخل رہا ہے کہ حقائق کا مٹھلی تجربہ کئے بغیر بھی محض رسوم کے سہارے شاعری ممکن تھی اور ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ محض رسوم کے سہارے کہا ہوا شعر ممکن ہے خواصا کا سبب بھی ٹھہرے لیکن اہم اور معنی خیز نہیں ہو سکتا۔ تاریخ کا حقیقی فقدان اہمیت اور معنی خیزی کا فقدان ہے۔ ”نرم“ اور ”شاعرانہ“ الفاظ کا فقدان نہیں۔

دوسری طرف دیکھیے تو سلیم احمد نے راشد کے یہاں جنسی موضوعات کے برتاؤ سے Treatment میں تدریجی ارتقاء اور بڑھتے ہوئے بلوغ کی نشان دہی کی ہے۔ میں سلیم احمد کے تجربے کی صداقت سے انکار نہیں کرتا، لیکن میرا خیال ہے کہ ان کا نقطہ نظر اصلاً تنقیدی نہیں ہے۔ یہ قطعاً ممکن تھا کہ جنسی مسائل و موضوعات کی طرف راشد کے رویہ میں جرأت مندی اور صداقت پرستی کی بتدریج بڑھتی ہوئی آمیزش کے باوجود ان کی شاعری نہایت لہجہ رانی میں نارسن میلر کو محض اس بنا پر بڑا ناول نگار تسلیم نہیں کر سکتا کہ اس نے جنسی موضوعات پر جو کچھ لکھا ہے بلا رو رعایت لکھا ہے۔ مغرب میں موجودہ تنقیدی فیشن (جس کا ذکر میں شروع میں کر چکا ہوں) کے مطابق داساد De Sade کے ناول Justine کو محض اس وجہ سے ایک اہم ادبی کارنامہ ٹھہرایا جا رہا ہے کہ اس کو پڑھ کر جنسی انحراف اور اس کے نفسیاتی و جسمانی اظہار کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوتا ہے۔ فنی ہل Fanny Hill کی شہرت بھی تقریباً انہیں بنیادوں پر قائم کی گئی ہے۔ حالانکہ اگر یہی سب باتیں کسی تحریر کی عظمت پر دال ہیں تو پھر کنسی رپورٹ Kinsey Report کیا بری ہے۔

ورڈز ورثہ کے اس جملہ کے متعلق کہ ”ان نظموں میں جو صورت حال بیان کی گئی ہے وہ اہم نہیں ہے بلکہ وہ محسوسات اہم ہیں جو اس صورت حال سے متعلق ہیں“ جان کیسی نے کیا عمدہ بات کہی ہے کہ مابعد کی مغربی تنقید میں غلط خیالیاں و مائل اسی جیلے سے شروع ہوتی ہیں۔ اگرچہ ورڈز ورثہ نے یہ بات اپنی لکھنوں کے حوالے سے کہی تھی جن میں انگریزی شاعری کے روایتی ”مہذب“ یا ”پر عظمت“ موضوعات سے احتراز کر کے روز مرہ زندگی میں پیش آنے والے واقعات یا معمولی افراد کو موضوع بنایا گیا تھا، لیکن اس کلیہ کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ لوگ اس غلط فہمی میں پڑ گئے کہ شعر میں موضوع اس سے اہم ہے کہ اس کے ساتھ کسی مخصوص جذبے یا احساس کا اظہار ہوتا ہے۔ اب فرض کیجیے کہ جس جذبہ کا اظہار شاعر نے موضوع کے ساتھ کیا ہے وہ ہمارے لیے ناقابل قبول ہے تو ہم جھٹ یہ کہہ دیں گے کہ یہ

شعر فضول ہے۔ اور چونکہ موضوع، جذبہ اور اسلوب کو الگ الگ نہیں کیا جاسکتا اس لیے نقاد یہ بھی لازم آیا کہ اگر شعر کا اسلوب اس کے گلے سے نہ اترے تو وہ اسے مطلعوں و مردود قرار دے۔ چنانچہ ایک طرف انگریزی کے روایتی نقادوں نے ٹی۔ ایس ایٹ کو خوب خوب کالیاں سنائیں۔ بلٹن مری جیسے نقاد نقاد نے بھی The Waste Land پر یوں اظہار خیال کیا:

اس قلم کو سمجھنے کی محنت کوشش کے دوران قاری اس بات پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ایک
واقعی شیعہ کا سارویہ اختیار کرے۔ یہ واقعی شیعہ شاعر کے محسوسات کی ترسیل کو ناممکن
نہا دیتا ہے۔ یہ قلم واقعی تحریر کے اولین اصول کو بھروسہ کرتی ہے، یعنی یہ کہ ابھی
تحریر کا فوری جوش بالکل واضح اور غیر مبہم ہونا چاہیے۔

اور ایک صاحب نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ وہ بلوخر بری کی زیر زمیں کوٹھڑیوں میں رہنے والوں کے زیر چاسوں کو، جو ان کی کھڑکیوں پر پڑے سوکھ رہے ہیں، شاعری کا درجہ دینے پر تیار نہیں ہیں۔ دوسری طرف ہندوستان کے ایک معلم نقاد نے راشد کی نظموں میں ”بڑھتے ہوئے ابہام“ پر قلم و خط کا اظہار کیا اور کہا کہ راشد کی نظمیں اب جو پہلے کی طرح مقبول نہیں رہ گئی ہیں اور لوگوں کو ان کا ایک مصرع بھی یاد نہیں ہے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ راشد کی نظمیں اب زعمہ مسائل سے گریز کر کے داخلی اور ذاتی مسائل کی تفتیش ایک انتہائی داخلی اور ذاتی اسلوب میں کرتی ہیں اور اس اسلوب تک رسائی ممکن نہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ ”ایمان میں ابہام“ اور ”کافکا=انسان“ کی نظمیں واقعی ویسی مبہم اور ناقابل فہم ہیں جیسا کہ ہمارے معلم نقاد نے فرض کیا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ اسلوب کی ناپسندیدگی کی بنا پر شاعری کو کام ٹھہرانا اسی تنہیدی کم جہی کا مظہر ہے جس کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں اور جس کا ایک نمونہ مری کے یہاں ملتا ہے۔ ورنہ مبہم اسلوب کے بارے میں حرف آخر تو درجہ دس نے کہہ ہی دیا ہے۔ بلٹن مری کا محمولہ بالا قول نقل کر کے وہ کہتا ہے:

سچ تو یہ ہے کہ بہترین شاعری کا زیادہ تر جز اپنے فوری تاثر کے حساب سے غیر
واضح اور مبہم ہوتا ہے۔ انتہائی توجہ سے پڑھنے والے اور انتہائی حساس قاری کو
بھی لازم ہوتا ہے کہ وہ قلم کو بار بار پڑھے اور خاموشی محنت کرے، تب جا کر قلم
صاف صاف اور غیر مبہم طریقے سے اس کے ذہن میں منتقل ہوتی ہے۔ سوکھ
Original قلم ریاضی کی جی شاخ کی طرح ہوتی ہے، وہ اسے قبول کرنے والے

ذہن کو سمو کرنے To gmw پر مجبور کرتی ہے، اور اس میں وقت لگتا ہے۔ جو شخص سوچ سمجھ کر اپنے بارے میں ایک مختلف صورت حال کا اندازہ کرتا ہے، یا تو دیتا ہے یا بے ایمان۔ مطلق مری نے غالباً جلدی میں یہ باتیں کہہ دی ہیں۔

خود راشد کے یہاں (غائب) غیر شعوری طور پر رچہ ڈس کے اسی نکتے کی آواز ہار گشت ملتی ہے، جب وہ لا= انسان میں شامل اپنے ایک معالجے میں کہتے ہیں۔

جن لوگوں کو بعض چچ وچ وچ وچ وچ کے اظہار میں اظہار اور ناراضگی کی مشکلات سے سابقہ چڑا ہے وہ یہ غویٰ جانتے ہیں کہ ابھام یا نام نہاد ابھام سے شاعر کو مطمئن نہیں ہوتا۔ اس کے علاوہ ابھام ایک انسانی اصلاح ہے۔ میرے خیال میں ابھام کو کم کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ پڑھنے والا یا نقاد اپنے جذباتی جھوٹ کو کم کرے۔ ان کی دعت کے راستے پیش کرے۔ مشکل کام ہے؟ تو کم از کم اپنے ذہن کو کئی روشنی اور نئی ہوا تھمتے دے۔ شعر کو محض لینڈ یا پٹلا سمجھنے سے پرہیز کرے۔

میراجی نے بھی ایک دیباچے میں ایسی ہی بات کہی ہے۔

کسی شاعر کے پورے کلام یا ایک مجموعے پر تنقید کرتے وقت ہیئت اور لفظی طریق کار کی ایک مشکل سامنے آتی ہے۔ چونکہ تنقید نظمیں مختلف مطالب و مضامین کی حامل ہوتی ہیں اس لیے پوری شاعری پر ایک عمومی حکم کیوں کر لگایا جائے؟ اس کا جواب یوں ہے: جب اسلوب شعر ہی نقد شعر کی اساس ٹھہرا تو ہمیں اسلوب کے وہ خواص ڈھونڈنے چاہئیں جو تمام یا بیش تر نظموں میں مشترک ہوں۔ یہ تلاش اگر کامیاب ہو جائے تو ایک نہایت صحیح تنقید وجود میں آسکتی ہے۔ مثلاً میں اگر یہ کہوں کہ ”لا= انسان“ میں جنسی موضوعات کے بجائے سیاسی موضوعات کی کثرت ہے اور ذاتی یا عشقیہ نظمیں بھی ایک بے نام رکاوٹ سے بوجھل ہیں اور مجموعی حیثیت سے شاعر کا لہجہ ایک پر زور لیکن پر تلک احتجاج کا ہے، تو کہا جاسکتا ہے یہ عناصر تو راشد کے ہم عمر دوسرے شعراء مثلاً فیض اور سردار کے یہاں بھی بہ آسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ اگر فرق ہوگا تو لب و لہجہ کا ہوگا لیکن بنیادی حیثیت سے بات وہی رہتی ہے۔ لہذا موضوعات کے حوالے سے کی گئی تعمیم چاہے وہ کتنی ہی خوش گوار معلوم ہو، نادرست ہونے کا خطرہ مول لینے کے ساتھ ساتھ گمراہ کن بھی ہو سکتی ہے۔

راشد پر ”ابہام“ کا اہرام اکثر لگایا گیا ہے۔ ایک صاحب کا تذکرہ میں اوپر کر چکا ہوں۔ کچھ نئے نقادوں نے اس سبب ابہام کو یہ نشاط خاطر قبول کیا ہے۔ معترضین کی نفسیات کو ولیری نے خوب واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے: ”بہت سے لوگ ایسے ہیں کہ وہ جن چیزوں کو سمجھ نہیں پاتے انہیں نا مفہوم کہتے ہیں اور جو چیزیں خود نہیں کر پاتے ان کو ناممکن گردانتے ہیں۔“ ہمارے معلم نقاد جن کا کہنا ہے کہ راشد کی حالیہ نظمیں لوگوں کو یاد نہیں رہیں کیونکہ وہ مبہم ہیں، ولیری کی بیان کردہ حقیقت کی پوری پوری عکاسی کرتے ہیں۔ جو نظمیں وہ نہیں سمجھ پاتے وہ ان کے لیے نا مفہوم ہیں اور جو اشعار انہیں یاد نہیں رہ پاتے وہ ان کی نظر میں حافظے کی قید سے آزاد ہیں۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ کسی عبارت کا یاد نہ رہ جانا اس کے نا مفہوم ہونے کی دلیل نہیں ہے بلکہ یہ ممکن ہے کہ اس کا نا مفہوم ہونا حافظے کے لیے ممد و معاون ہو۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو قرآن کا حافظہ کرنا شاید بہت مشکل ہوتا۔

بہر حال یہ سب فردی باتیں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا واقعی راشد کا کلام اتنا ہی مبہم ہے جتنا کہ ہمارے بعض نقاد فرض کرتے ہیں؟ راشد خود کہتے ہیں کہ نقادوں نے ان کی نظموں میں ابہام کا غیر مقدم استعارے کے حوالے سے کیا ہے درحالیے ان کے یہاں ابہام کی کارفرمائی کنایہ کی مرہون منت ہے۔ مغربی علم بیان میں کنائے یا اس کے مماثل کسی صنعت کا وجود نہیں ہے۔ اگر کنایہ کو صرف لطف برابر ہے کا اشارہ مانا جائے تو اسے تشبیل Allegory یا آیت Emblem سے تعبیر کر سکتے ہیں جو استعارے سے کمتر درجہ کی چیز ہے۔ شرقی علم بیان کنائے کو استعارہ مشکوک مانتا ہے، وہ اس طرح کہ استعارے میں (وجہ جامع کے محذوف ہونے کے علاوہ) لازم سے ملزوم کی طرف ذہن منعطف کیا جاتا ہے جب کہ کنایہ کا افلاک کی عمل ملزوم سے لازم کو راہ دیتا ہے۔ مثلاً استعارہ:

زید شیر ہے

یہاں شیر کی بہادری (شیر کے) ملزوم کا حکم رکھتی ہے۔ بہادری (ملزوم) کا ذکر نہ کر کے لازم یعنی شیر کا رشتہ مستعار لہ سے باغدا گیا ہے۔ کنایہ:

زید جہاں تھا وہاں خون ہی خون تھا

خون کا بہاؤ اس بات کی علامت ٹھہر سکتا ہے کہ زید نے ازراہ شجاعت دشمنوں کے کشتوں کے پٹے لگا دیے اور ہر طرف خون ہی خون بہہ نکلا۔ ہر طرف خون ہی خون ہونا ملزوم ہے جس کا

ذکر کر دیا گیا ہے لیکن شجاعت جو لازم ہے، وہ مقدور چھوڑ دی گئی ہے۔ یہاں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر طرف خون ہی خون ہوتا زید کی شجاعت کے بجائے اس کے مظلوم یا مستحول ہونے پر دلالت کر سکتا ہے۔ اس صورت میں بھی کنایہ فی نفسہ برقرار رہتا ہے لیکن مفہوم بدل جاتا ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو کنایہ یعنی استعارہ مشکوک اصلی استعارہ کے مقابلہ میں زیادہ مبہم یعنی زیادہ معنی خیز ہوتا ہے۔ مغربی علم بیان استعارے اور کنایہ کے شرقی امتیاز میں یقین نہیں رکھتا، جب کہ شرق میں استعارہ بالکنایہ کی اصطلاح بھی مستعمل ہے۔ میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ راشد نے کنایہ کی اصطلاح کس مفہوم میں استعمال کی ہے، لیکن خود میرا خیال یہ ہے کہ ان کے یہاں نہ تو مغربی استعارہ یعنی استعارہ+کنایہ کی کارفرمائی غیر معمولی حد تک نظر آتی ہے اور نہ شرقی استعارہ بلکنایہ کی۔ (میں استعارے کی اصطلاح کو شرق و مغرب دونوں کے مضامین پر محیط کر کے استعمال کرتا ہوں۔) میں سمجھتا ہوں کہ استعارے کی ایک بڑی خوبی اس کا ابھار ہوتی ہے۔ اس کی روشنی میں راشد کا یہ قول اگر سانسے رکھا جائے کہ ان کی بہت سی نظموں میں کئی مصرعے محض فضا پیدا کرنے کے لیے لائے گئے ہیں تو یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ راشد کی نظموں کا وہاں پر استعارے پر تعمیر کیا جاتا ہے۔ آئیے والیری کا سہارا پھر لیا جائے۔ وہ کہتا ہے "اس حساب سے لکھنا چاہیے کہ اس کا خلاصہ ممکن نہ ہو۔ جست کا راز یہی ہے۔ وہ چیز جس کا خلاصہ کرنا ممکن ہو مردہ ہے۔" اگرچہ میں والیری کی انتہا پر ستانہ حد تک جانا پسند نہ کروں گا لیکن مجھے اس بات سے کوئی انکار نہیں کہ واقعی مبہم شاعری میں فضا خلق کرنے والے مصرعے از خود حذف ہو جاتے ہیں۔ فضا خلق کرنے کی خاطر لائے گئے مصرعے جو نظم کے داخلی ڈھانچے سے اصلاً مربوط نہیں ہوتے، کم درجہ کے قاری کو تو اس دھوکے میں ڈال سکتے ہیں کہ یہ نظم مبہم ہے۔ سنجیدہ اور مشاق قاری ایسے مصرعوں سے لطف اندوز ہوتا ہے اور انہیں شعر فہمی کی راہ میں حائل نہیں پاتا۔

فضا بنانے کی خاطر لائے گئے مصرعے کس قسم کی فضا خلق کرتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ معنوی فضا تو ہو نہیں سکتی کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو نظم سے ان کا فطری اور اصلی ربط ثابت کرنا آسان ہوتا۔ تو کیا پھر یہ کہا جائے کہ راشد نے ایسے مصرعے محض ایک صوتی فضا قائم کرنے کے لیے نظموں میں داخل کیے ہیں؟ اگر ایسا ہے تو صوتی فضا سے کیا مراد ہے؟ میں ایک پچھلے مضمون میں دکھا چکا ہوں کہ کسی بحر و صوتی نظام کی کوئی شاعرانہ قیمت نہیں ہوتی۔ صوتی نظام

کی شاعرانہ قیمت اس معنوی نظام کی تابع ہوتی ہے جو الفاظ میں منسج ہوتا ہے۔ اس فکر یہ کی روشنی میں یہ کیوں کر کہا جاسکتا ہے کہ صوتی فضا قائم کرنے کی غرض نکلے گئے معروضوں میں کوئی معنوی حوالہ نہیں ہوتا؟

اس مسئلہ کا حل ڈھونڈنے کے لیے ہمیں یہ فرض کرنا ہوگا کہ ایسی نظم دراصل دو نظموں کا مرکب ہوتی ہے۔ ایک تو وہ جو معنی کی سطح پر خلق ہوتی ہے اور دوسری وہ جس میں معنی کی سطح صوت و آہنگ کے مقابلہ میں ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ والیری ہزار انجیا پرست سہی لیکن اس نے اس نکتہ کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شعر سطح کاغذ پر کوئی دجود نہیں رکھتا۔ وہ صرف دو حالتوں میں اپنا دجود رکھتا ہے ایک تو شاعر کے ذہن میں خلق ہوتے اور شکل پذیر ہوتے وقت اور دوسرے جب کہ وہ بہ آواز بلند پڑھا جائے۔ ظاہر ہے کہ صوت و معنی کی یہ تقسیم بہت درست نہیں ہے لیکن اس بات کی طرف اشارہ ضرور کرتی ہے کہ قرأت کے وقت شعر کی حیثیت کتب پر شعر سے مختلف ہوتی ہے اور یہ عین ممکن ہے کہ شعر الصوت کی کوئی شکل اس وقت نمودار ہو جب معنی سازی کی مہم کے شانہ بہ شانہ صوت سازی کی مہم بھی چلائی جائے۔

شعر کے صوتی حسن کے بارے میں رچرڈس اور الیٹ کے خیالات میں دل چسپ مشابہت ملتی ہے۔ ایک ہی نظم میں شعر الصوت اور شعر المعنی کے یہ یک وقت وجود کا مسئلہ حل کرنے کے لیے ان دونوں سے استفادہ کرنا مفید مطلب ہوگا۔ دونوں کے قصورات پر ایک اور جگہ میں نے مختصر اشارے کیے ہیں۔ اب کچھ اور باتیں کہوں گا۔ رچرڈس کہتا ہے:

شعر پڑھتے وقت وہ خیال جو محض الفاظ کا تابع ہے (جسے ان کا ظاہری مفہوم کہا جاسکتا ہے) اولیت رکھتا ہے۔ لیکن دوسرے خیالات بھی کم اہم نہیں ہیں۔ یہ خیالات سامع پر اثر انداز ہونے والے لفظی نیکروں کے تابع ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ آوازی لفظ Onomatopoeia بھی ہیں لیکن مختلف نظمیں بنیادی حیثیت سے ایک دوسری سے لطف بھی ہوتی ہیں، اس بنا پر کہ (دوسرے خیالات پر مبنی) مزید تفریحات و تاثرات کی ضرورت ان میں کم تر حد تک ہوتی ہے۔ اگر ایسا بھی ہوتا ہے کہ (مثلاً) سون برون میں صرف ظاہری مفہوم ہی مکمل رد عمل پیدا کر دیتا ہے اور مزید غور و غوض کی ضرورت نہیں ہوتی۔

سوئیں ہرن کا ایک بند نقل کر کے رچہ ڈس کہتا ہے ۔

ہیاں اس سے لطف اندوز ہونے اور اس کو سمجھنے کے لیے اس بات کا صرف ایک
دھند تصور کافی ہے کہ یہ الفاظ کن خیالات کی قائم مقامی کرتے ہیں۔ ان الفاظ کو
ایک دوسرے سے کسی قابل فہم رشتے میں پرانے کی ضرورت نہیں ہے۔

گویا ایسا شعر خلق کرنا ممکن ہے جس میں معنوی فضا عاقوی حیثیت کی حامل ہو، الفاظ کے سلی
مغایم کا صرف ایک دھند تصور ذہن میں ہو (بلکہ الفاظ کے کوئی قطعی معنی بھی نہ ہوں) اور
ان کے ساتھ پیچیدہ انسلالات و تعبیرات کی کوئی دنیا داہست نہ ہو۔ جہاں تک سوال میرے اس
نظر یہ ہے کہ ایک ہی نظم بہ یک وقت دونوں فضاؤں کی حامل ہو سکتی ہے۔ رچہ ڈس نے
فورا ہی بعد کچھ دل چسپ اشارے کیے ہیں۔ ہارڈی کا ایک بند نقل کر کے وہ کہتا ہے:

ہن ہور ان کے علاوہ اور بھی زیادہ انتہائی اختلاف کی مثالوں کے مابین صوت،
ظاہری ملبوم اور مزید تخریج و اثر یہ الفاظ دیگر موضوع اور ہیئت کی عادی و مضامنی
اہیت میں اختلاف Variation کا ہر وجہ ذمہ دار جاسکتا ہے۔ نغموں کو ایک شوق
جس پر کم ہی لوگ قابو پر سکتے ہیں، یہ ہوتا ہے کہ وہ یہ فرض کر لیں کہ (شعری)
تجربہ کے ان مختلف اجزاء میں کوئی صحیح تناسب ہوتا ہے اور جن نغموں میں وہ
[مفروضہ] تناسب پایا جائے، وہ ان نغموں سے عظیم تر یا بہتر ہیں جن میں ان
اجزاء کا تناسب مختلف ہے... ظاہری ملبوم اور صوت کے لیے شعر میں کوئی صحیح ایلا
یعنی مقام نہیں ہو سکتا، بالکل اسی طرح جس طرح کسی جانور کے لیے ایک اور
صرف ایک صحیح اور معنی شکل نہیں ہو سکتی۔

چنانچہ کسی نظم میں صوت و معنی کس تناسب سے رکھے جائیں، یہ معاملہ بالکل غیر قطعی ہے ہر نظم
یا ہر شاعر کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ اس بیان میں اور میرے پچھلے نظریے میں (کہ شعر کی
صوتی قیمت اس کی معنوی قیمت کی تابع ہوتی ہے) اصلاً کوئی تضاد نہیں ہے، اس وجہ سے کہ
وہ شعر یا نظم جس میں صوتی فضا خلق کرنے پر زیادہ توجہ صرف ہوئی ہوگی، اس وقت تک اچھے
شعر یا نظم کی شکل اختیار نہیں کر سکتی جب تک اس میں معنی کی سطح کا حقہ موجود نہ ہو۔ یہ الگ
بات ہے کہ کسی جگہ معنی کا تناسب زیادہ ہو اور کسی جگہ کم۔ معنی جتنے پیچیدہ اور خوب صورت
ہوں گے، آہنگ بھی اتنا ہی خوب صورت اور پیچیدہ ہوگا۔ لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ پوری نظم

میں معنی کی ایک ہی سطح پر قرار رکھی جائے۔ راشد نے اکثر ایسا کیا ہے کہ نہایت کم پیچیدہ معنی رکھنے والے (یا رچرڈس کی زبان میں، صرف ظاہری مفہوم رکھنے والے) الفاظ یا ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن کے بارے میں ہمیں صرف دھندلا سا احساس ہوتا ہے کہ یہ کن خیالات کی قائم مقامی کر رہے ہیں۔

واضح رہے کہ میں یہ مسائل دالیری کے اس نظریے کی توسیع و تصدیق میں بیان کر رہا ہوں کہ شعر صرف دو حالتوں میں وجود رکھتا ہے، اور دوسری حالت وہ ہے جب اس کی پہ آواز بلند قرأت کی جائے۔ راشد کی تمام نظموں (اور خاص کر لا = انسان کی نظموں) پر تنقید اس وقت ہی ہو سکتی ہے جب یہ نکتہ ذہن میں رکھا جائے۔ یہاں پر رچرڈس کے اس خیال سے اختلاف کرنا بھی ضروری ہے، جب وہ یہ کہتا ہے کہ ایسے آہنگ جو نہایت کم پیچیدہ ہوں اگر کثرت سے استعمال کیے جائیں تو جس تیزی سے ان کی خوش گوار استجابیت ختم ہوتی ہے، اسی تیزی سے سامع ان سے بے زار ہونے لگتا ہے یا وہ کثرت و تکرار کی وجہ سے بے جان معلوم ہونے لگتے ہیں، یا پھر وہ نیم مہذب موسیقی اور مصوری کی طرح خواب آور اور مسکن ہو جاتے ہیں۔ رچرڈس کا یہ خیال اس لیے درست نہیں ہے کہ وہ خود کہہ چکا ہے کہ آہنگ کی پیچیدگی معنی پر منحصر ہوتی ہے، لہذا وہ مشبلی جتھ کٹے جن کے ذریعہ خوش گوار استجابیت، تو تعاقبی فضا اور تکرار کی لذت پیدا کی جاتی ہے، آہنگ کی اعلیٰ سطح پر خود بہ خود بے کار یا غیر ضروری ہو جاتے ہیں۔ اب الیٹ کو سنئے:

میں اس بات کی یاد دہانی کرنا چاہتا ہوں کہ شاعری کی موسیقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو اس کے معنی سے الگ وجود رکھتی ہو۔ ظاہراً کچھ مستثنیات بھی ہیں۔ (یعنی) ایسی نظمیں بھی ہیں جن کی موسیقی ہم کو متاثر کرتی ہے اور ان کے مفہوم کا وجود ہم بالعمین فرض کر لیتے ہیں، بالکل اسی طرح جیسے بہت سے نغموں میں ہم مفہوم کی طرف توجہ دیتے ہیں اور ان کی موسیقی ہمیں خود بہ خود متاثر کرتی رہتی ہے، ہم اسے محسوس بھی نہیں کرتے۔

۱۱، کے بعد ولیم مارس کی ایک نظم کے بارے میں وہ کہتا ہے۔

یہ ایک سرت انگیز (یعنی خوب صورت) نظم ہے، اگرچہ میں یہ نہیں سمجھا سکتا کہ اس کا مطلب کیا ہے، اور میرا خیال ہے کہ خود مصنف بھی اس کا مفہوم بیان نہ

کر سکتا۔ اس کا اثر ہم پر کچھ اس طرح کا ہوتا ہے جیسا کہ منتر یا جادوئی کلمے کا ہوتا ہے۔ لیکن اس کا مصرعی مقصد (اور میرا خیال ہے کہ مصنف اس میں کامیاب ہے) یہ ہے کہ ایک خواب کا سا اثر پیدا کیا جائے۔

دونوں بیانات میں خفیف ساقطاد ہے، یہ خیال رکھیے گا۔ (ایک طرف تو ولیم مارس کی نظم میں معنی سے انکار، دوسری طرف یہ کہنا کہ موسیقی معنی سے الگ وجود نہیں رکھتی)، لیکن بنیادی بات صحیح ہے۔ معنی سے الگ آہنگ کا وجود نہیں ہے، مگر ولیم مارس کی نظم میں معنی ثانوی اہمیت کا مالک ہے اور آہنگ کا پیدا کردہ تاثیر خواب اولین حیثیت رکھتا ہے۔ اس بات کو وہ آگے وضاحت سے کہتا ہے:

یہاں (یعنی اس مضمون میں) میرا مقصد اس بات پر اصرار کرنا ہے کہ موسیقی سے لبریز نظم و نظم ہے جس میں صوت کا ایک موسیقیائی Musical نظام ہو، اور ایک موسیقیائی نظام بن الفاظ کے ثانوی معنی کا بوجھن کی مدد سے وہ نظم بنی ہے، اور یہ دونوں لایٹک اور بالٹک ایک ہیں۔

آپ نے غور کیا کہ رچرڈز کے چوتیس برس بعد لکھنے والا الیٹ اپنے خیالات میں ذرا زیادہ اوجائی ہے، لیکن کچھ ترمیمات کے باوجود الیٹ کا بھی نقطہ نظر اصلاً وہی ہے جو رچرڈز کا تھا۔ شعر کا آہنگ معنی کا تابع ہوتا ہے، لیکن شعر الصوت ممکن ہے، یعنی ایسا شعر جس میں معنی آہنگ کے مقابلے میں ثانوی حیثیت رکھتا ہو۔

اس نہایت طویل محاکے کے بعد میں راشد (یعنی لا = انسان کے راشد) کی شاعری کے بارے میں ان نتائج کا اعادہ کرتا ہوں جو میں نے شروع میں پیش کیے تھے: راشد کا کلام مبہم نہیں ہے (یعنی مستعمل معنوں میں مبہم نہیں ہے)۔ وہ اس وجہ سے کہ ان کے یہاں اکثر مصرعے نفا سازی کے لیے لائے گئے ہیں۔ نفا سازی کے ذریعہ جس قسم کا ابہام پیدا ہوتا ہے وہ اصلی ابہام نہیں ہے، کیونکہ اصلی ابہام ایک قسم کا (اگر ادباً شریعت برا نہ مانیں) شاعرانہ شادیت ہنر ہوتا ہے، جس میں کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مولات اٹھائے اور (کبھی کبھی) حل کیے جاتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ راشد کی شاعری اس وقت شعر الصوت ہنر شعر المعنی کی کشاکش کا نمونہ ہے۔ یعنی ان کے یہاں نظم بہ یک وقت دو سطحوں پر کام کرتی ہے جنہیں آسانی کے لیے صوت اور معنی کی سطحوں کہا جاسکتا ہے۔ ان کی نظموں کی کامیابی

زیادہ تر اس بات کا مرادون صنف ہے کہ صوت کی سطح کس حد تک معنی کی سطح پر حاوی ہو گئی ہے۔ اگر یہ مسئلہ اس درجہ ہے کہ معنی کی ثانوی حیثیت کا احساس نہیں ہوتا تو نظم کا سیلاب ہو جاتی ہے۔ لیکن جب یہ مسئلہ اتنا بھرپور نہیں ہو پاتا تو معنی کی ثانوی اہمیت بالکل سامنے آ جاتی ہے اور نظم کی کامیابی میں نفل ہوتی ہے۔

اس اجمال کی مختصر تفصیل کے لیے میں "لا=انسان" کی دو نظمیں اٹھاتا ہوں: "میرے بھی ہیں کچھ خواب" اور "آنکھیں کالے غم کی"۔ اول الذکر میں معنی کی ثانوی اہمیت کا احساس بہت غور و فکر کے بعد ہی ہو سکتا ہے، جب کہ آخری الذکر میں معنی آہنگ کی انگلی پر جمون ہوا نظر آتا ہے اور نظم کو مجروح کر دیتا ہے۔ آخری تجربے میں دونوں نظمیں متحدہ موضوع ٹھہرتی ہیں، کیونکہ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" میں دراصل ایک ہی خواب ہے جو بار بار دیکھا گیا ہے، انسان مجروح و مضروب و مجبور ہے اور آزادی کا متنی ہے۔ جدید تہذیب، روایت، مشینی نظام، سیاست، سرمایہ دارانہ اقتصاد، یہ سب یا ان میں سے کوئی ایک جبر انسان کی تقدیر پر طاری ہے، اور شاعر کو آرزو ہے کہ انسان پر سے یہ جبر اٹھ جائیں۔ "آنکھیں کالے غم کی" میں تذکرہ بالا تمام جبریل کر ایک شکل اختیار کر لیتے ہیں، کبھی ان کو غم کہا گیا ہے اور کبھی آمر۔ آمر ہی غم ہے یا غم آمر ہے۔ اور خلقت پکارتی ہے کہ کب تک یہ بھاری بادل اس پر سایہ کیے رہے گا۔ اس طرح دونوں نظمیں احتجاج کی نظمیں ہیں، دونوں میں احتجاج کرنے والی ہستی ایک ہی۔ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" میں اس ہستی کی علامت شاعر ہے، اور "آنکھیں کالے غم کی" میں خلقت۔ احتجاج کرنے والی ہستی خود بھی ایک علامت کبھی جاسکتی ہے، انسانی ضمیر یا اس درد مند متفکر ذہن کی جو انسانی صورت حال پر غور کرتا ہے اور اسے کہیں بھی امید کی کرن نظر نہیں آتی۔ جس حقیقت کے خلاف احتجاج کیا جا رہا ہے وہ بھی ایک ہی ہے، یعنی ایک بے چہرہ جبر جو اول الذکر نظم میں اپنی مختلف نقابوں کے ذریعہ پہچانا گیا ہے اور ثانی الذکر نظم میں اسے کالے غم کی آنکھوں، میلے دانتوں اور گر جنے برسنے والے بادل سے استعارہ کیا گیا ہے۔ دونوں نظمیں مروجہ ترقی پسند فارمولے کی لٹی کرتی ہیں، کیونکہ مروجہ فارمولے کے پر موجب ایسی نظمیں کے وجود کا جواز Raison d'être اسی وقت ہو سکتا تھا جب ان کا انتقام تمنا یا دعا یا پر فکر رنجیدگی آمیز خاموشی یا استغما سے نہ ہو کر امید افزا اور "جسکیں بخش" ہوتا، جیسا کہ فیض کی نظم میں ہے:

لیکن اب ظلم کی میعاد کے دن تھوڑے ہیں
اک ذرا صبر کہ فریاد کے دل تھوڑے ہیں
انجینی ہاتھوں کا بے نام گراں بار ظلم
آج سہا ہے ہمیشہ تو نہیں سہا ہے

وغیرہ۔ لہذا سٹی ماحلتوں پر زور صرف کرتے ہوئے محض اوصاف نگاری والی تنقید کی جائے
جیسی کہ عام طور پر ہوتی آئی ہے تو ان دونوں میں سرمو فرق نظر نہیں آتا، حالانکہ حقیقت اس
کے برعکس ہے۔

سٹی ماحلتوں کا ذکر آتا ہے تو ہن ظاہری جتھ کنڈوں کا بھی ذکر کر لیا جائے جو راشد کی
تفکروں میں ادہری آرائش کے لیے استعمال ہوئے ہیں۔ یہاں بھی دونوں نظمیں ایک ہی نظر
آتی ہیں۔ ”آنکھیں کالے غم کی“ یہ ظاہر ایک آزاد نظم ہے، لیکن پہلے مصرعے (اندھیرے میں
ہوں چکیں آنکھیں کالے غم کی) کے علاوہ سب مصرعوں میں قافیہ ہے، اور ایک استثناء کے
علاوہ ہر جگہ تین تین ہم قافیہ مصرعوں کا گروپ ہے۔ پوری نظم میں رائے مہملہ کی کثرت سے
تکرار ہے۔

آخری تین مصرعے یوں ہیں:

بستی والے بول اٹھے! ”اے مالک! اے باری
کب تک ہم پہ رہے گا غم کا سایہ یوں بھاری
کب ہوگا فرماں جاری؟“

قافیہ میں پکار کی کیفیت اور آخری مصرعے کا اختصار قابل لحاظ ہیں۔ پہلے مصرعے میں لام
(والے بول، مالک) اور تینوں مصرعوں میں کاف عربی (مالک، کب، تک، کا، کب) کی تکرار
نے آہنگ میں ایک ٹھنک اور گونج پیدا کر دی ہے۔ ”میرے بھی ہیں کچھ خواب“ میں ہر بند کا
تقریباً ہر مصرعہ قافیہ میں بندھا ہوا ہے۔ کہیں کہیں قافیہ، ردیف کے ساتھ ہے:

کچھ خواب کہ مدفون ہیں اجداد کے خود ساختہ امار کے چچے
اڑے ہوئے مذہب کے بنا رہنے اوہام کی دیوار کے چچے

شیراز کے مہذب نگ جام کے انکار کے نیچے
تہذیب نگوں سار کے آلام کے انبار کے نیچے

زیادہ تر ہند غیر مردف ہیں، ایک اور ہند مردف ہے، لیکن پہلے تین مصرعوں میں جو ردیف وقافیہ ہے وہ اگلے تین سے مختلف ہے۔ گویا تکرار کی یک رنگی کو طرح طرح سے توڑا گیا ہے۔ ”اے عشق ازل میرو ابد تاب میرے بھی ہیں کچھ خواب“ کو کہیں کہیں ہندوں کے آغاز میں دہرایا گیا ہے، لیکن کہیں ایک مصرعے کی شکل میں، کہیں دو مصرعے بنا کر۔ رائے مہملہ تو اس کثرت سے دہرائی گئی ہے کہ میر کی بہترین غزلیں بھی مات ہیں۔ اس کے علاوہ کاف عربی، لام، میم اور نون بھی خوب استعمال ہوئے ہیں۔ نظم کا بنیادی وزن مقبول مقابل مقابل فعلن ہے، لیکن بہت کم مصرعے اس سانچے پر چڑھائے گئے ہیں، اگر زیادہ تر مصرعوں میں ایک یا دو ارکان بڑھا کر آہنگ کو Trail کیا گیا ہے تو کہیں کہیں رکن کم کر کے اچانک جھٹکا دیا گیا ہے، اس پر بھی بس نہ کر کے مستزاد کی قسم کے کلوے کا دیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ بعض اور ہنرمندیاں اپنائی گئی ہیں جو اتنی آسانی سے نظر نہیں آتیں۔ مثلاً مقولہ بالا چار مصرعوں کو پھر دیکھیے: پہلے مصرعے میں اجداد، دوسرے میں ادہام، تیسرے میں نگ جام، چوتھے میں آلام، مصرعوں کے چھ میں لائے گئے ہیں۔ اصل قافیہ تو ”اسار“ ہے اور ردیف ”کے نیچے“ ہے۔ لیکن ادہام، نگ جام، آلام مزید قافیے کا حکم رکھتے ہیں۔ ”مہذب“، ”شیراز“، ”مہذب“ میں دکی آواز دہرائی گئی ہے۔ ”مدفون“ کے جواب میں ”مہذب“ ہے اور ”نگوں سار“ کا ”نگوں“ بھی ایک حد تک اسی دائرے میں ہے۔ پوری نظم میں ایک طرح کا داخلی توازن اور آراکشی کارفرما ہے۔ ”آنکھیں کالے غم کی“ میں بھی یہی سب ترکیبیں ہیں، لیکن یہ نظم چونکہ نسبتاً مختصر ہے اس لیے اس میں اتنی پیچیدگیوں کی گنجائش نہیں مل سکی ہے۔ درجہ کے اس تفاوت کے علاوہ فنی ہنرمندی کے ظاہری اظہار میں دونوں نظمیں برابر ہیں۔

تو پھر ایسا کیوں ہے کہ ”میرے بھی ہیں کچھ خواب“ شعر الصوت کا درجہ اختیار کر لیتی ہے اور ”آنکھیں کالے غم کی“ ناکام رہتی ہے؟ اس سوال کا حل ٹی۔ ایس۔ ایٹ کی زبان میں یوں ہے کہ یہ نظم ایک مخصوص کیفیت خلق کرتی ہیں: ناری، تنہا، امید، بے چارگی، بیکار، احتجاج، ان سب کو ملا کر ایک ہفت رنگ کی لکیر بنتی ہے جو نظم سے زیادہ قاری کو منور کرتی

ہے۔ ”عشق ازل گیر وابدتاب“ کون ہے؟ ہمیں اس کی زیادہ فکر نہیں ہوتی۔ ”کالا غم“ کون ہے؟ یہ ہم فوراً پوچھ بیٹھتے ہیں۔ کالے غم کی آنکھ اور میلے دانت جو اندھیرے میں چمک رہے ہیں پیکر خلق کرتے ہیں۔ اس لیے فوراً سستی کی طرف ذہن منتقل کرتے ہیں، آہنگ کے جس جھولے میں وہ جھول رہے ہیں اس کی پیٹنگ اتنی دور نہیں جاتی کہ ہم پیکر کو بھول جائیں۔ ازل گیر ابدتاب عشق پیکر نہیں ہے، غم استعارہ ہے، اس کے مفہوم کی حیثیت ثانوی ہے، اس کے آہنگ کی اہمیت اول۔ دوسرے الفاظ میں، ”میرے بھی ہیں کچھ خواب“ میں شعر الصوت کی سطح پر نظم اس لیے فوراً متشکل ہو جاتی ہے کہ اس میں صوتی فضا بنانے والے الفاظ اور مصرعے قدم قدم پر ملتے ہیں۔ لن کا ظاہری مفہوم آہنگ کے لیے جھولے کی پیٹنگ کا کام کرتا ہے۔ ”آکھیں کالے غم کی“ صوتی فضا خلق کرنے والے الفاظ اور مصرعوں سے تقریباً عادی ہے، نتیجہ یہ ہے کہ نظم ایک پابند، تجویز شدہ آکسیم کی طرح شروع اور ختم ہوتی ہے، جب کہ ”میرے بھی ہیں کچھ خواب“ میں آہنگ ایک دائروی Cyclic شکل اختیار کر لیتا ہے۔

آغاز یوں ہے:

اے عشق ازل گیر وابدتاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب

میرے بھی ہیں کچھ خواب!

اس دور سے، اس دور کے سوکھے ہوئے دریاؤں سے

پھیلے ہوئے صحراؤں سے، اور شہروں کے دیوانوں سے

دیوانہ گروں میں تڑپیں اور اداس!

اے عشق ازل گیر وابدتاب

میرے بھی ہیں کچھ خواب

ایک طرح سے دیکھیے تو نظم یہیں ختم ہو جاتی ہے، اس کے بعد جو کچھ ہے وہ آہنگ کا مد Crescendo اور Diminuendo ہے جو ایک دوسرے میں مدغم ہوتا رہتا ہے۔ اولیٰں مصرع Diminuendo میں شروع ہوتا ہے، اسی لیے اسے مصرعے کی شکل دے دی گئی ہے (جس کی وجہ سے آواز اونچی نہیں ہونے پاتی۔) تیسری سطر سے آہنگ اوپر اٹھتا ہے، لیکن تیسری، چوتھی اور پانچویں سطروں کو ایک سانس میں پڑھنا ہوتا ہے، اس لیے پانچویں سطر کے

ختم ہوتے ہوتے مہاجا تک جزیر تک جا پہنچتا ہے۔ اس کی تکرار اگلے بند میں ہوں ہے:

اے عشق ازل گیر ابد تاب، میرے بھی ہے کچھ خواب

میرے بھی ہیں کچھ خواب!

وہ خواب کہ اسرار نہیں جن کے ہمیں آج بھی معلوم

وہ خواب جو آموگی مرحلہ و جاہ سے

الودگی گردِ سر راہ سے معصوم!

جو زیست کے بے ہودہ کشاکش سے ہوتے نہیں معدوم

خود زیست کا مفہوم!

تیسری سطر سے شروع ہوتا ہے، لیکن اس کے پہلے کہ وہ پوری بلندی تک پہنچے، چوتھے مصرعے کو توڑ کر دو سطریں بنا دیا گیا ہے، اور ایک اندرونی قافیہ (مرتبہ و جاہ، گردِ سر راہ) مہیا کر کے جزیر کی کیفیت شروع کی گئی ہے۔ آخری سطر کا مصرع مستزاد اور آہنگ کو بیچ ہی میں روک دیتا ہے، کیونکہ اگلا بند پورا مد میں ہے۔ لیکن اس سے پہلے یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ معلوم، معصوم، معدوم، تینوں قافیوں میں م و ع مشترک ہے۔ آہنگ سازی کا یہ انداز راشد کا مخصوص حربہ ہے، ورنہ ”معدوم“ کے بجائے فکوم یا مویوم کا جواز ڈھونڈنا مشکل نہ تھا۔ بہر حال مصرع مستزاد کا مقلوع آہنگ اگلے بند کو اٹھاتا ہے، اسی لیے غنائیہ مصرعے کا پہلا ہی حصہ لایا گیا ہے:

اے عشق ازل گیر ابد تاب

اے کاہن دانشور و عالی گیر و جیر... الخ

یہاں اس نکتے کا اعادہ فضول نہ ہوگا کہ معنوی حیثیت سے یہ سارا بند نظم میں بہت کم اضافہ کرتا ہے۔ ازل گیر ابد تاب کہہ دینے کے بعد کاہن اور دانشور اور خواب کی تعبیر بتانے والا وغیرہ کہنے کی ضرورت نہیں تھی۔ لیکن یہ سب کچھ بغیر ”ازل گیر ابد تاب“ کا آفاقی آہنگ وہ پراسرار عظمت نہ اختیار کرتا جس کے بغیر اس کو پکارنے کی سنی محض ایک فضول نمائش معلوم ہوتی۔ پوری نظم بیکر و استعارہ سے تقریباً معرا ہے۔ میں نے پہلے بھی کہیں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ راشد بیکر سے تقریباً بالکل کام نہیں لیتے۔ وجہ ظاہر ہے۔ بیکر سنی کو فوراً

اپنی طرف کھینچا اور سینٹا ہے اور صوت کی طرف توجہ کو فوری طور پر منعطف نہیں ہونے دیتا۔ اس سلسلے میں اقبال کا مطالعہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ مثال کے طور پر ”محراب گل افغان کے انکار“ اور ”ملا زادہ حنیف لولابی کشمیری کا بیاض“ کا مطالعہ کیجیے۔ آپ نے کبھی غور کیا ہے کہ اقبال کی زبان جو عام طور پر پیکر سے مملو تھی ”محراب گل افغان“ کے حصہ ہلیم (اپنی خودی پہچان) اور ”بیاض“ کے حصہ اول (اے دادی لولاب) میں پیکر سے اس قدر عاری کیوں ہے؟ ”محراب“ پر ایک نظر ڈالیے۔ فوراً ہی یہ جھگڑتے ہوئے مصرعے دکھائی دیتے ہیں:

خاک تری مہریں، آب ترا تاب ناک (1)

کہ اس کا دلم ہے در پردہ اہتمام دفو (2)

کیا چرخ کج رو، کیا مہر، کیا ماہ + سب راہ رو ہیں ولانندہ راہ (4)

کز کا سکندر بجلی کی مانند (4)

جس علم کا حاصل ہے جہاں میں وہ کلف جو (5)

نچے بدن مہر سے شبنم کی طرح صو (5)

لیکن اسے شہباز یہ مرغان مہر کے اچھوت + ہیں نضائے نیل گوں کے پتھو قم سے بے خبر (۸)

لیکن ساتوں صے کا عالم دوسرا ہے:

روئی بدلے شامی بدلے بدلا ہندستان

تو بھی اسے فرزند کھجور اپنی خودی پہچان

اپنی خودی پہچان او غافل افغان

یہ ساری نظم اسی طرح کے اچھلنے ہوئے آہنگ میں ہے، ایک ہی بات بار بار کہی گئی ہے، پیکر اور استعارے کا کہیں پتہ نہیں ہے۔ ”ملا زادہ حنیف لولابی کشمیری کا بیاض“ پیکروں سے اس درجہ معرا نہیں ہے:

پانی ترے چشموں کا تڑپتا ہوا سیلاب مرغان مہر تیری نضاؤں میں ہیں چناب

اے دادی لولاب

لیکن یہ پیکر نہایت معمولی اور روایتی ہیں۔ ”آپ ترا تاب ناک“ میں آپ اور تاب کے کھراؤ

نے جو بات پیدا کی ہے وہ "تڑپتا ہوا سیلاب" میں کہاں ہے؟ "نفاٹے نیل گوں کا بیج وغم" کے مقابلے میں صرف "فضاؤں میں ہیں چناب" کا ٹکڑا ہے۔ مرغانِ بحر کا چناب ہونا اس درجہ معنی خیز نہیں ہے جس درجہ خود لکھا کا بیج وغم سے معمور ہونا ہے، اس پر نیل گوں کا حسن مستزاد ہے۔

اس طرح یہ بات ظاہر ہے کہ ان دونوں میں اقبال جس قسم کی شاعری خلق کر رہے تھے وہ ان کے مروجہ اور معمور اسلوب سے بالکل مختلف تھی۔ جب بالکل صاف ہے، یہ نظمیں شعرِ اصوات سے قریب تر ہیں، ان میں معنی کی حیثیت ٹالوی ہے اور ٹالوی رشتی ہے۔ محرابِ حصہ بظہم میں خدا ہے اور بپاؤں حصہ لول میں محروں فکر Wistfulness اس زیادہ معنی جو ہیں سب ٹالوی ہیں۔ آہنگ ہی معنی کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

راشد کو ان کی فارسیت کی وجہ سے غالب اور اقبال سے متاثر بتایا گیا ہے۔ ممکن ہے شعور کی سطح پر یہ درست ہو۔ (حالانکہ ایسے بھی صاحبِ علم موجود ہیں جو صرف مشکل الفاظ کی بنا پر راشد اور غالب دونوں کو مبہم کہہ دیتے ہیں) لیکن واقعہ یہ ہے کہ راشد پر غالب کا اثر گہرا نہیں ہے۔ غالب کی صوت سازی دیکر سے اس درجہ جڑی ہوئی ہے کہ ان کے یہاں دیکر کے ہنر شعر کا تصور نہیں ہو سکتا۔ راشد کی وہ نظمیں بھی جن میں شعرِ المعنی کا پلہ بھاری رہا ہے، آہنگ کے اعتبار سے فوری تاثر پیدا کرتی ہیں۔ میں ابھی چند مثالوں سے اپنی بات واضح کروں گا۔ لیکن فی الوقت اس مضمون کے شروع میں بیان کیے ہوئے دوسرے مفروضے کا حاکم مقصود ہے۔

کیا راشد کا کلام مبہم نہیں ہے؟ اب تک جو بحث ہوئی ہے اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ راشد کا کلام نہ تو مستعمل معنوں میں مبہم ہے نہ اصطلاحی معنوں میں۔ مستعمل معنی تو یہ ہے کہ فساد اور قاری (فساد زیادہ، قاری کم) اپنے تعصب اور ذاتی نارسائی کی بنا پر ہر اس کلام کو مبہم کہہ دیتے ہیں جس کی منطق ان کی گرفت میں نہیں آتی۔ دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ اکثر فساد اور قاری اس مقابلے میں جتلا رہتے ہیں کہ وہ کلام جس کے الفاظ و علامات کو ریاضی کی علامات کی طرح قطعی معنی نہ پہنائے جاسکیں، یا نظم وہ غزل کا ہر وہ مصرع یا لفظ جس کا معنی منطقی اعتبار سے واضح نہ ہو سکے، مبہم ہے۔ ظاہر ہے کہ ابہام کی یہ دونوں تعریفیں ناقص اور گمراہ کن ہے، اور راشد کا کلام اگر ان تعریفوں کی روشنی میں مبہم ہے بھی تو تنقید کا فرض

ہے کہ ابہام کے اس قریب آمیز تصور کا ابطال کرے۔ لیکن اصطلاحی معنوں میں ابہام کے کہیں گے؟ میں سمجھتا ہوں کہ ابہام کی پہلی شرط یہ ہے کہ وہ منور کرنے والے Illuminating سوالات کو راہ دیتا ہے۔ کلام سے جتنے سوال اٹھیں گے کلام اتنا ہی مبہم ہوگا، بشرطیکہ ان سوالوں کے جواب کلام کو منور کر سکیں اور زیادہ تاریک اور بعید العین نہ کر دیں۔ مبہم شعر اور معنی میں یکساں فرق ہے۔ معنی کا عمل ایک ہی ہوتا ہے، اس کو ڈھونڈنے کے لیے جو سوال اٹھائے جاتے ہیں وہ معنی کو منور نہیں کرتے۔ شعر کا معاملہ اس کے بالکل برعکس ہوتا ہے۔

میرا خیال ہے راشد کے یہاں اصطلاحی ابہام (یعنی ابہام ان معنوں میں جو میں نے بیان کیے ہیں) کم کم پایا جاتا ہے، اور اسی حد تک راشد کا کلام کمزور ہے۔ اس کی دو وجہیں میری سمجھ میں آتی ہیں۔ ایک تو یہی جو میرا موضوع بحث ہے، یعنی شعر اصوت اور شعر المعنی کی کشاکش اور دوسرے یہ کہ راشد لا=انسان کی منزل تک آتے آتے تجربے کو تجربی شکل میں دیکھنے لگے ہیں۔ اب ان کے یہاں تجربے میں وہ فوری ذاتی ہیں Immediate Personalness نہیں باقی رہی جو ماورا کی بہت سی نظموں کا مابہ الامتیاز تھی، اگرچہ راشد نے بالواسطہ اس حقیقت سے انکار کیا ہے۔ لا=انسان میں شامل مصائب میں وہ کہتے ہیں:

سب سے پہلی بات یہ ہے کہ یہ [ماورا کی] ہمیں کسی طرح اس نیاز مند کے سوانح
حیات میں ہیں۔ بلکہ مختلف کروڑوں کے تشخص میں بھی گئی ہیں۔

ممکن ہے یہاں غیر شعوری طور پر الیٹ کے اس نظریے کی بازگشت آگئی ہو جس کی رو سے شاعری کی تین آوازیں ہیں۔ ایک وہ جس میں شاعر خود کو مخاطب کرتا ہے، ایک وہ جس میں وہ دوسروں سے مخاطب ہوتا ہے اور تیسری وہ جس میں وہ کسی شخص غیر کی زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ لیکن آگے چل کر انھوں نے کچھ اور باتیں بھی کہی ہیں۔

جہاں تک اس اعتراض کا تعلق ہے کہ میری شاعری میں ”روح“ نہیں، سوائے اس
کی تردید کے اور کیا کر سکتا ہوں۔ بعض نقادوں نے رکی اور ریشمی الفاظ اور
تراکیب کو ”روح“ کے ساتھ ملے جھاڑ دیا ہے۔

یہاں تک تو بالکل درست ہے۔ راشد کی شاعری میں ”روح“ کا فقدان ہے، یہ اعتراض صرف اس لیے مہمل نہیں ہے کہ ”رکی اور ریشمی الفاظ و تراکیب“ کو شاعری کا ”روحی“ عنصر

مگر انا شعر نہیں کی ہوائی منزلوں سے بھی واقفیت کی دلیل ہے۔ بلکہ اس لیے بھی کہ شاعری میں ”روح“ نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ ”روح“، ”لوہ“، ”مکداز“، ”ثرپ“ وغیرہ غیر تنقیدی الفاظ نے ہمارے شاعروں اور نقادوں دونوں پر بہت ستم توڑے ہیں۔ میرا جھگڑا راشد سے یہ نہیں ہے کہ ان کے یہاں ”روح“ کیوں نہیں ہے بلکہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کی سمت ذاتی سے غیر ذاتی کی طرف کیوں مقرر کی ہے؟ وہ کہتے ہیں:

میری نظموں میں ”شبیر سازی“ کی عیاشی بھی نہیں۔ میرے نزدیک محض ”شبیر سازی“ در آں حالے کہ شاعر کے پاس انکار اور جذبات کی کمی ہو، ذاتی اور عقلی انحطاط کی دلیل ہے۔ انحطاط پرست شاعروں میں اس کی فراوانی ملتی ہے... لیجئے کی بھڑ آہلی میرے نزدیک بہ ذات خود کوئی عیب نہیں۔ آجنگ کا تعلق محض افکار سے نہیں بلکہ معانی سے بھی ہے۔

یہاں تک تو بالکل درست ہے کہ الفاظ کا آجنگ ان کے معانی سے الگ نہیں ہو سکتا، میں بھی یہی کہتا آیا ہوں، لیکن ”شبیر سازی“ (یعنی پیکر) سے انکار اور اسے انحطاط پرست شاعروں کا خاصہ جانا اب اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ اب راشد اپنے تجربے کو واقعی، محسوس اور چھونے، ذائقہ لینے کی سطح پر حاصل کرنے سے بالکل انکار کرتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ تجربے کے اظہار میں وہ پیچیدگی اور کثیر البعدی نہیں پیدا ہونے پاتی جو ذاتی اظہار کا خاصہ ہے۔ ایک طرف وہ خود کہتے ہیں کہ

ہدیہ شاعری کا بنیادی تصور یہ ہے کہ جب تک شاعر خواب نہ دیکھ سکے وہ خود کو، یا اپنے پڑھنے والوں کو حقیقت کے بندو سلاسل سے نجات نہیں دلا سکتا۔

اور دوسری طرف پیکر سے انکار کر کے تجربے کو تجزیہ کی اور معروضی سطح پر ہی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔

میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو

اپنی ہی ذات کی قربال میں چھن جاتے ہیں

یہ کہنے کے باوجود وہ چاہتے ہیں کہ شعری تجربہ جب ذات کی چھلی سے چھن کر کاغذ پر آئے تو اس میں پورے آدم زاد نہ ہو۔ خواب دیکھنے کا عمل صرف ذاتی پیچیدگیوں اور الجھاؤں اور فریب غشی کے تجربات کو پیکروں کی شکل میں دیکھنے کا نام ہے۔ پھر یہ کیوں کر ممکن ہے کہ شاعری

میں عیبہ سازی" کی عیاشی نہ ہو؟ حقیقت دراصل یہ ہے کہ راشد کی فکر یہاں بھی ایک معویت کی آئینہ دار ہے جو ان کے کلام میں آہنگ اور معنی کی دو سطحوں کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ کسی وجہ سے اور غیر شعوری داخلی اجتناب نے انھیں "مادرا" کے شدید ذاتی اظہار سے گریز کرنے کی تعلیم دی ہے، لیکن ان کا شاعرانہ مزاج اس گریز کو آسانی سے انگیز نہیں کرتا۔ چنانچہ ان کے شعوری نظریات میں ایک تضاد کی کارفرمائی ہے لیکن ان کے موجودہ شاعری میں وہ تضاد سٹ چکا ہے۔

مختصراً میرا مطلب یہ ہے کہ راشد نے بیکر یعنی داخلی اظہار سے گریز کر کے اپنی شاعری سے اس ابہام کا اخراج کر دیا ہے جو میری نظر میں اصل ابہام ہے۔ اس کی جگہ یا تو مریدہ معنی والے ابہام نے لے لی ہے (بلکہ وہ تو پہلے بھی موجود تھا) یا فضا سازی کے ذریعہ لائے ہوئے ابہام نے۔ لیکن ایک تیسری طرح کا ابہام بھی اب ان کی نظموں میں داخل ہو گیا ہے۔ اسے میں تکنیک کا ابہام کہتا ہوں۔ نظم میں غزل کا استعمال، قوسین کی کثرت، شاعرانہ توجہ کے نقطہ ارتکاز Focus کا جلد جلد بدلنا، یہ سب تکنیکی ترکیبیں Devices اردو میں راشد ہی نے عام کی ہیں۔ ان کا استعمال مادرا سے لے کر اب تک انھوں نے مسلسل کیا ہے، اگرچہ لا=انسان میں ان کا صرف معمول سے زیادہ ہے۔ مجموعی حیثیت سے یہ تمام سطیوں (مریدہ معنی والا ابہام، فضا سازی والا ابہام، تکنیک کا ابہام) مل ملا کر ایک خاصی توجہ انگیز مبہم صفت کی تخلیق میں کامیاب ہو جاتی ہیں، صرف یہی کہی رہ جاتی ہے کہ ذات اتنی دبیر خطاب کے پیچھے نہ چھپی ہوئی۔ یا اگر خطاب ہوتی تو بے بس کی طرح بدلتے ہوئے استعارے اور علامت کی خطاب ہوتی اور معنی کے کئی دروازے کھولنے کی سعی کا لطف کماحقہ حاصل ہوتا۔

میکس ہیر ہوم کے بارے میں آسکر وانڈل نے دل چسپ جملہ کہا تھا: "کیا وہ کبھی اپنا چہرہ اتار کر تمہیں اپنی نقاب دکھاتا ہے؟" قول کمال کے غیر متوقع لطف سے قطع نظر اس میں نکتہ یہ تھا کہ میکس اپنی پبلک زندگی میں جس حزم و احتیاط اور رک رکھاؤ کا اظہار کرتا تھا اس کا تقاضا یہ تھا کہ اس کی ایک اور شخصیت ہو جو یہ ذات خود کسی خطاب میں پوشیدہ ہو۔ اس کا چہرہ یعنی پبلک زندگی، اس کی اصل شخصیت کا آئینہ دار تھا۔ اصل شخصیت کی آئینہ داری تو خطاب ہی کر سکتی ہے۔ اس سوال کے جواب میں کہ ان پر اعتراض ہے کہ وہ خارجی مسائل پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں۔ راشد نے کہا ہے:

بے شک میں نے خارجی مسائل کی طرف توجہ دی ہے، لیکن ان میں سے اکثر ایسے مسائل ہیں جن کا انسان کی تقدیر کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ جنگ، اشتہاد، رنگ و نسل کی تمیز، آزادی فکر و اظہار غیرہ اخباری حادثات نہیں ہیں بلکہ ان کا تعلق انسان کے اخلاق یا عدم اخلاق کے ساتھ ہے۔

اس بیان کی صداقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ اپنی تمام شعری زندگی میں عموماً اور موجودہ مجموعے میں علی الخصوص، راشد نے انسان کے ان بڑے مسائل پر اپنی شاعرانہ توجہ صرف کر کے غیر معمولی حقیقت پسندی، درد مندی اور اخلاقی جرأت کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن ان سے یہ سوال غلط طور پر کیا گیا تھا۔ خارجی مسائل پر توجہ دینا یا نہ دینا اتنا اہم نہیں ہے جتنا خارجی مسائل پر خارجی (یعنی غیر داخلی) اسلوب میں شاعری کرنا اہم سوال ہے۔ لا= انسان کی بعض نظموں میں غیر داخلی اسلوب ایک طرح کا Epic لہجہ اختیار کر گیا ہے (آئینہ حس و غیر سے عاری، آرزوں راہبہ ہے تسلسل کے صحرا میں گرد باد) اور ان میں ہیکر کی کارفرمائی بھی نسبتاً زیادہ ہے۔ لیکن وہ نظمیں جن میں غیر داخلی اسلوب ایک رسمیاتی Formal اور جامد بلند آہنگی کا شکار ہو گیا ہے (بے مہری کے تابستانوں میں، دیوان، نئی تمثیل وغیرہ) بار بار اس تمنا کو راہ دیتی ہیں کہ شاعر نے خود کو کچھ اور آزاد چھوڑ دیا ہوتا۔ ملحوظ رہے کہ صرف واحد شکلم یا جمع شکلم کا استعمال کسی نظم کو داخلی اسلوب نہیں بخش دیتا۔ اگر ایسا ہوتا تو ایٹ کی Gerontion ذاتی اظہار کا عظیم ترین کارنامہ ہوتی۔ (یہ اور بات ہے کہ Gerontion بھی راشد کی تذکرہ اچھی نظموں کی طرح Epic اسلوب کے دھجے و تھار سے بھر پور ہے۔ فرق صرف درجے کا ہے نوع کا نہیں۔) لا= انسان کی بیش تر نظموں میں واحد یا جمع شکلم نظر آتا ہے، لیکن عام طور پر اس کی شکل کا صرف ایک دھندلا نقش بن پاتا ہے۔ صرف وہ نظمیں جن میں واحد شکلم نے نقاب اتار دی ہے (یا لوزہ لی ہے) مثلاً حسن کو زہ گر، حیر چلا آرہا ہوں سمندوں کے وصال سے، داخلی اظہار کے ذیل میں آتی ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہی وہ نظمیں ہیں جن میں ”خارجی مسائل“ کا انعکاس بالکل نہیں یا بہت کم نظر آتا ہے۔

ان صفحات معترضہ کے بعد میں اپنے اس بیان پر واپس آتا ہوں کہ راشد کی وہ نظمیں بھی جن میں ”میرے بھی ہیں کچھ خواب“ یا ”وہی کشف ذات کی آرزو“ کے برعکس آہنگ اور معنی کی سطحیں الگ الگ نہیں ہیں (یعنی وہ نظمیں جن میں معنی، یعنی رچہ ڈس کی زبان میں

Thought، نظم کی ہیئت طلق کرنے میں آہنگ سے زیادہ حصہ لیتا ہے) اپنے آہنگ کے اعتبار سے فوری تاثر پیدا کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پیکر یا معنی ابہام کے نہ ہوتے ہوئے بھی راشد کی کوئی نظم ”غورو فکر کی ایک فضا“ قائم کیے بغیر ختم نہیں ہوتی۔ (خود راشد کے الفاظ میں یہی شعر کا مقصد ہے۔) یہ تصور کرنا مشکل ہے کہ اگر راشد کے یہاں آہنگ میں اتنا تنوع اور ان کے کان اتنے سرخ اُٹس نہ ہوتے تو قحار، گونا گور، آنکھیں کالے غم کی، زندگی سے ڈرتے ہو، جیسی نظمیں کتنی مشکل سے ہضم ہوتیں۔

”تسلل کے صحرا میں“ اس کلمے کی مثل ہے کہ راشد کی بعض نظموں میں معنی کی پیچیدگی کے باوجود آہنگ کا عمل اتنا منفرد اور ممتاز ہے کہ آہنگ تقریباً ایک علیحدہ اکائی بن جاتا ہے۔ یہ صورت اقبال کے یہاں بہت کم ہے، غالب کے یہاں تو ہرگز نہیں۔ میں اسے راشد کا مخصوص کارنامہ سمجھتا ہوں۔ یہ ظاہر یہ نظم اس خیال پر تعمیر کی گئی ہے کہ وقت ایک ٹوٹ Continuum ہے۔ وقت ایک صحرائے تسلل ہے، یہ بنیادی حقیقت نظم کے عنوان ہی کے ذریعہ پیش کی گئی ہے۔ لیکن وقت ایک صحرائے تغیر بھی ہے، جو تغیر ہے وہی تسلل ہے، بلکہ دراصل وقت کا صحرا ریت گھڑی سے گزرتی ہوئی ریت کی طرح ذرہ ذرہ منقسم ہے، اور ان منقسم ذروں کو وحدت کے رشتے میں پروئے والی شے بھی تو پاؤں کی چاپ ہے، کبھی کسی طائر شب کی لرزش، کبھی پہاڑ سے اترتی ہوئی پانی کی ٹیکر۔ لیکن یہ سب بھی ظاہری شکلیں ہیں، دراصل یہ ساری ریگ و ہوا اور ست و صدا کی آویزش اور بہم پیچیدگی محبت کی جلوہ گری ہے۔ محبت تغیر ہے، تغیر تسلل ہے، تسلل وقت ہے۔

وہ ست و صدا جو سفر

کانٹاں قصیں

وہی ملجائے سفر میں گئیں!

تسلل کے صحرا میں ریگ و ہوا، پاؤں کی چاپ

ست و صدا

تسلل کا راز نہاں، تغیر کا تنہا نشاں

محبت کا تنہا نشاں

اس طرح نظم کئی علامتی استعارے مختلف سمتوں میں لے جاتے ہیں، Continuum کا

احساس ہوتا ہے، لیکن خود اس کا وجود ایسا بولگھوں ہے کہ کبھی غلت بن جاتا ہے، کبھی معلول۔ یہ سب سطیوں پڑھنے والے پر اپنا تاثر بہ یک وقت پیدا کرتی ہیں، وہ استعاروں کو الگ الگ کر کے دیکھنے کا عمل بہت بعد میں شروع کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نظم کا آہنگ ایک مسلسل لیکن ست رد، تقریباً غیر محسوس اور خواب ناک بہاؤ کی ہیئت خلق کرتا ہے۔ غیر محسوس اور خواب ناک بہاؤ کی یہ ہیئت سب سے پہلے متشکل ہوتی ہے اور معنی تک فوراً رسائی کر دیتی ہے۔ اس کے بعد ہی ان پیچیدہ ابعاد کی طرف ذہن متشکل ہوتا ہے جنہیں انشلاک اور تلازمے اور استعارے کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے۔ اس طرح یہ ظاہر مختلف ہوئے کے باوجود یہ نظم ”میرے بھی ہیں کچھ خوب“ سے اصلاً مختلف نہیں ہے، کیونکہ دونوں نظموں میں ہماری رہنمائی آہنگ ہی کے ذریعہ ہوتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ”میرے بھی ہیں کچھ خواب“ میں معنی کو تلاش کرنے کے لیے بہت دور نہیں جانا پڑتا۔

ان خارجی ترکیبوں کا تجربہ یہ کیجیے جن کے ذریعہ خواب ناک بہاؤ کی ہیئت خلق ہوتی ہے تو وہی سب ہاتھ آتا ہے (طویل مصونے، اندرونی قافیے، رائے مہملہ کی کثرت وغیرہ) جو ”میرے بھی ہیں کچھ خواب“ کے مطالعہ سے حاصل ہوا تھا۔ لیکن یہاں ”میرے بھی ہیں کچھ خواب“ کے مقابلے میں وقفے Pause زیادہ ہیں اور ساری نظم جزر کے آہنگ میں ہے۔ زیادہ تر سطریں الف ممدودہ یا یائے مجہول پر ختم ہوتی ہیں، یا آخر میں کوئی مصرعہ بھی ہے تو اس کے فوراً پہلے الف ممدودہ یا یائے مجہول ہے، جس کی وجہ سے آہنگ میں Trail کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے:

(1) تسلسل کے صرائے جاں سوختہ میں

صدائیں، بدلتے مہ دسال

ہوئیں، گزرتے خدو خال

نچا نشان فراق و دصال

(2) صبا ہو کہ مصرعہ کہ ہا زیم

درختوں کی ڈولیدہ زلفوں میں بازی کناں

اور درختوں کے پتے ہوئے سرخ ہونٹوں

سے پوسہ ربا

(3) پہاڑوں سے پانی کے باریک دھارے

قرآڑوں سے اترے، بہت دور تک دشت دور

میں مچلتے رہے، پھر سمندر کی جانب بڑھے

اور طوقاں بنے،

ان کی تاریک راتیں سحر بن گئیں

یہ نکتہ لحاظ خاطر رہا ہے کہ اس نظم میں جو مختلف استعارے یا اشارے استعمال ہوئے ہیں وہ سب ایک دوسرے سے بالکل غیر مربوط ہیں، (ریگ و ہوا، پاؤں کی چاپ، سمت و صدا، ریت ٹیلا، جاں بہ لب طائر شب وغیرہ)۔ ان کو مربوط کرنے والا یہی آہنگ ہے جو شروع سے آخر تک یکساں ہے۔ گویا یہ آہنگ خود اس تغیر یا تسلسل کی علامت بن گیا ہے جو ذرہ ذرہ گزر رہے ہوئے لمحوں کو وحدت بخشا ہے۔

اب اگر آپ یہ پوچھیں کہ اتنی تفصیلی صنگھو کے باوجود میں نے سیاسی مسائل کی طرف راشد کے رویے، مذہب، سیاست اور عشق (یعنی الخصوص مذہب اور سیاست) سے ان کی دل چسپی، انسان دوستی، استعمار اور جبر (چاہے وہ وقت کا ہو چاہے انسان کا) کے خلاف ان کے احتجاج، ان کے مفکرات، خطبات، حیرانہ لہجے کی جلالت وغیرہ کو کیوں نظر انداز کر دیا؟ تو میں یہی کہوں گا کہ میری نظر میں راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے انتہائی بیدار سماجی اور سیاسی شعور کے ہاتھوں لانے پونے نہ بچ کر شاعرانہ آہنگ کے پاس رہن رکھ دیا۔ یہ ایسی نیرمی منزل ہے جسے ہر شاعر خوش اسلوبی سے سر نہیں کر سکتا۔ باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور، تو وہ ہر دکان پر ملتا ہے۔

غالب اور جدید ذہن

بڑی شاعری کی ایک پہچان یہ ہے کہ ہر زمانہ میں اس کے پرستار اس کی بڑائی کی جو وجہیں ڈھونڈتے ہیں وہ اکثر ایک دوسری سے مختلف ہوتی ہیں۔ اس بات پر سب کا اتفاق ہوتا ہے کہ یہ شاعری بڑی ہے لیکن کیوں بڑی ہے؟ اس سوال کے جوابات نہ صرف مختلف ہوتے ہیں بلکہ اکثر دو مختلف تسلیں جو جوابات ڈھونڈتی ہیں وہ ایک دوسرے سے متکالف اور متضاد بھی ہوتے ہیں۔ اس کی کئی وجہیں ہیں۔ بنیادی وجہ تو یہ ہے کہ اپنی داخلی وحدت کے باوجود بڑی شاعری اپنی مختلف اظہار ہوتی ہے کہ اس میں بہ یک وقت کئی طرح کی افاد مزاج اور طرز فکر رکھنے والے لوگوں کو مطمئن اور متحرک کرنے کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ دوسری وجہ یہ بھی ہے کہ ہر زمانے کا فساد اور قہری اپنے بعض مخصوص تقاضے بھی رکھتا ہے جو دوسرے زمانوں میں نامعتبر اور غیر اہم ہو جاتے ہیں۔ کچھ خود غرضی یا پہلے سے طے کردہ اصولوں کی بھی کار فرمائی ہوتی ہے۔ مثلاً میں نے یہ فرض کر لیا کہ سنگ مرمر اچھی چیز ہے لہذا اس کا تذکرہ شاعری میں ہونا چاہیے۔ اب میں اپنی پسندیدہ شاعری میں یا اپنے موضوع بحث شاعر میں سنگ مرمر کا ذکر ڈھونڈ نکالوں گا۔ یہاں بجائے ”سنگ مرمر“ کوئی مخصوص جذباتی رجحان یا فکری میلان یا ”طرز احساس“ کہہ دیا جائے تو بات فوراً صاف ہو جاتی ہے۔ شاعری چونکہ اشیاء کا نہیں بلکہ اشیاء سے متعلق (اور غیر اشیاء سے بھی متعلق) تجربات کا اظہار کرتی ہے۔ اس لیے کسی بھی قابل لحاظ شاعر میں اپنا مخصوص جذباتی رجحان یا فکری یا طرز احساس ڈھونڈ لینا قہری کے لیے کچھ مشکل نہیں ہوتا۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ شاعری چونکہ انسانی روح کے اصلی اور قبل الذہنی تجربات کو کریمتی اور انھیں دوبارہ زندہ کرتی ہے۔ اس لیے ہر بڑی شاعری لامحالہ ہر دور کے مخصوص کشاف Gestalt سے کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی نقطہ ارتباط پیدا کر لیتی ہے۔

اس اصول کی روشنی میں یہ بات زیادہ لائق تعجب نہیں ٹھہرتی کہ عبدالرحمن بجنوری نے غالب کو حکیم اور سائنس داں کہا تو جدید نقاد انہیں ایک ایسے علامتی نظام کا خالق ٹھہراتا ہے جس میں انسان کی مرکزی حیثیت بھی ایک مبہم علامت کی سی ہے، جو ہے بھی اور نہیں بھی۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس تفہیم تک پہنچنے کے لیے کہ غالب کا کلام ایسے علامتی نظام کا حامل ہے، تنقیدی فکر کے علاوہ اس بنیادی فکر کو کام میں لانا پڑا ہوگا جو شاعر سے متاثر ہوتی ہے اور خود شاعری بھی جس سے متاثر ہوتی ہے۔

یہ بات تو حلیم شدہ ہے کہ جب میں ”جدید نقاد“ کی اصطلاح استعمال کرتا ہوں تو یہ پہلے سے فرض کر لیتا ہوں کہ وہ جدید ذہن کا مالک ہوگا۔ لیکن جدید ذہن کا تعین کیسے ہنمہ یہ واضح نہیں ہو سکتا کہ غالب کے کلام کا جو ذہنی جواب Response جدید نقاد نے دریافت کیا ہے، اس کی اعتباریت اور وقعت کیا ہے؟ یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ نقاد اپنے دور سے الگ کوئی چار آنکھ والا جانور نہیں ہوتا جو ایسی چیزیں دیکھ لیتا ہے جن کا وجود دوسروں کے لیے اگر معدوم نہیں تو کم سے کم مشتبہ ضرور ہوتا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ جس طرح ہر دور کی شاعری اس کے اپنے تقاضوں کی مہیون منت ہوتی ہے، ویسے ہی ہر دور کی تنقید بھی ان مخصوص فکری رجحانات کے ذریعے معرض وجود میں آتی ہے جو اس عہد کا خاصہ ہوتے ہیں۔ مثلاً اصل الاصول سے حالی نے بحث کی، احتشام حسین نے بھی اور انخار جالب نے بھی۔ بہت سی باتیں ایسی ہیں جن کے سلسلے میں ان تینوں کے درپائنت کردہ نتائج یکساں ہیں، لیکن سچے کی بات یہ ہے کہ کسی بات کی تردید یا تصدیق کے لیے جو دلائل حالی نے دیے ہیں وہ دلائل احتشام حسین کے نہیں ہیں۔

اور جو احتشام حسین کے ہیں وہ انخار جالب کے نہیں ہیں۔ اس طرح صرف یہ کہہ دیجئے سے کام نہیں چلے گا کہ جدید نقاد نے غالب میں کچھ نئی باتیں دریافت کی ہیں، یہ کہنے کے ساتھ ساتھ اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ جدید نقاد نے غالب میں جو نئی باتیں ڈھونڈی ہیں یا غالب کی جو معنویت اب ثابت کی ہے وہ جدید عہد کی صورت حال کا ایک حصہ ہے اور اس کا وجود بھی جدید عہد میں ہی ممکن تھا۔

تو پھر ”جدید ذہن“ سے کیا مراد ہے۔ اتنی بات تو بڑے سے بڑا مولوی بھی مانے گا کہ دسمبر 1972 یا فروری 1973 میں سائنس لینا ہی جدید ذہن کی ضمانت نہیں ہے۔ لیکن ایسا

بھی نہیں ہے کہ دسمبر 1972 یا فروری 1973 میں سانس لینے والے لوگ ویسے ہی ہیں اور وہی ہیں جیسے کہ غالب کے ہم عصر تھے۔ غالب کے قاری کلیات کی اشاعت دوم (مطبوعہ نول کشور پریس) کا جو نسخہ اب میرے پاس ہے اس پر صاحب ذوق مالک کتاب نے جگہ جگہ صاد بنائے ہیں اور آخری صفحے پر لکھا ہے کہ یہ صاد میں نے چالیس برس پہلے بنائے تھے۔ اب جو کلیات دوبارہ دیکھا تو بہت سے شعر قوجہ کے لائق نہ ٹھہرے اور کچھ ایسے شعروں نے بھی متاثر کیا جو لہام جوانی میں لائق اعتقاد ٹھہرے تھے۔ اسی طرح ہمارے آپ کے زمانے میں غالب کا کلام پڑھنے والے چاہے نئے لوگ ہوں یا پرانے، ان کے رد و قبول کے معیار میں اس کی آمیزش ضرور ہے جو آج اس ملک میں بہتی ہے اور جو اس ہوا سے مختلف ہے جس میں غالب یا حالی یا بجنوری سانس لیتے تھے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جدید ذہن کی کچھ خصوصیات نمایاں ہیں اور وہ نشانیاں جس شخص میں بیش از بیش پائی جائیں گی، اس کا ذہن جدید کے معیار پر بیش از بیش پورا اترے گا۔ ابھی حال میں ایک مغربی ماہر سماجیات نے کہا ہے کہ موجودہ طریقہ تعلیم سے بے اطمینانی اور عملی زندگی میں اس کے بے مصرف ہونے کا احساس آج تمام دنیا کے نوجوانوں میں مشترک ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نوجوان کسی نئے آسمان سے اترے نہیں ہیں، قاری اور بے اطمینانی کا احساس دراصل ہمارے دور کا مزاج ہے اور اسے جدید ذہن کی سب سے بڑی پہچان کہہ سکتے ہیں۔ محمد حسن مسکری نے ایک بار کہا تھا کہ جب میں لوگوں کو پریشان اور آتشخیز خاطر دیکھتا ہوں تو انہیں کہتا ہوں کہ یہ لوگ بودلیئر Baudelaire کو یوں نہیں پڑھتے۔ ممکن ہے اب ان کا خیال بدل گیا ہو، لیکن ان کی اس رائے میں ایک برا اہم کلمہ چہاں ہے۔ بے اطمینانی کی جس لحاظ میں ہم آج ذمہ ہیں، اس کا بدل Compensation بھی ہو سکتا ہے کہ ہم ایک ایسی علاقہ دنیا تلاش کریں یا خلق کریں جو موجودہ عالم کون و فساد کی علاقہ کی طرح نہ ہو۔ ہمارے مہد میں شاعری کے علاقہ میں مضامین و صحف نے کی جو کوششیں ہیں وہ اسی تخلیق علاقہ کی غیر شعوری اظہار ہیں۔ سوئٹ Swin کا شعلی مسافر جب گھوڑوں کی سر زمین میں پہنچتا ہے تو اسے یہ جان کر حیرت ہوتی ہے کہ وہاں کے لوگ لفظ ”جھوٹ“ سے ناواقف ہیں اور جب گلیور Gulliver انہیں سمجھتا ہے کہ جھوٹ کیا چیز ہے تو وہ اس کے لیے ”وہ جو نہیں ہے“ کی اصطلاح وضع کرتے ہیں! سیاست اور مادہ پرستی کے ہاتھوں جج کی جو درگت بنی ہے اور سائنس نے جس طرح بہت سی سچائیوں کو جھوٹ ثابت

کرنے کی فہم کا آج زکیا ہے اس کی ایک ہارگشت آرویل کے یہاں سوگفت کے دو سو برس بعد ملتی ہے۔ آرویل کہتا ہے کہ ہمارے عہد کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ سیاست نے الفاظ کے معنی بدل دیے ہیں۔ اس لیے جدید ذہن کی بے اطمینانی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ الفاظ کی اصلی اور فطری تخلیقی قوت کو تسلیم کرتا ہے اور انہیں اسرار اور علامت کی شکل میں پہچانتا ہے۔ لفظ کی موجودہ حقیر و تذلیل کا رد عمل لفظ کی تقدیم اور تمجید کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ اس کا اظہار ایک طرف تو دت کشن ٹائن Wittgenstein کے اس نظریے میں ہوا ہے جس کی رو سے تمام الفاظ تصویریں ہیں، اس مفہوم میں تمام الفاظ کسی نہ کسی اور چیز کی علامت ہیں۔ دوسری طرف شلا سون لینگر کا یہ کہنا کہ ”فن ایسی بیخوں کی تخلیق ہے جو انسانی احساس کی علامت ہیں۔“ اور اس نتیجے پر پہنچنا کہ فن ایک طرح کی منضبط خفیہ تحریر Code ہے، لفظ کی اسرار و وجود کی تصدیق کرتا ہے۔ دہانت ہیڈ اور رسل نے ریاضیاتی علامت اور غیر ریاضیاتی علامت کی توضیح کرتے ہوئے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ریاضی درحقیقت اعدادی اوسط Statistical Average کی زبان میں بات کرتی ہے، جب کہ شاعری آفاقی حقیقت کے کسی مخصوص نمونے کو منور کر کے اس میں ڈرامائی تناؤ پیدا کر دیتی ہے۔ اس سلسلے میں فیلپ ہبز یوم Phillip Hobsbaum کو سنئے۔

تجزا ریاضی کسی مقررہ صورت حال کی تجزیہ کرتی ہے۔ ہمیں اس کی عام رخ سے آگاہ کرتی ہے۔ اس کا اعدادی اوسط بتاتی ہے اور کسی منطقی پٹرن Pattern کی شکل میں اس کی قیمت کر دیتی ہے۔ جب کہ شاعری کو چوں سمجھے کہ وہ کئی مقررہ صورت حالات میں سے کسی ایک کو منور کرتی ہے، اس کے خصائص جان کرتی ہے اور اس کی معنویت اور اہمیت واضح کرتی ہے۔ ریاضی، آفاقی حقیقت کو کسی واحد فارمولے کے حدود میں قید کرتی ہے۔ شاعری، آفاقی حقیقت میں ڈرامائی تناؤ اس طرح پیدا کر دیتی ہے کہ وہ اس کے کسی مخصوص نمونے کی گہرائیوں میں اتر جاتی ہے۔

رسل نے بتایا ہے کہ الفاظ کی کارفرمائی صرف ان حقائق کو واضح کرنے تک محدود نہیں ہوتی جو ان کے ذریعہ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ زبان کو اس کے معنی سے الگ کر کے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے فائدہ ہے اور کسی لفظ کے ایک متعین معنی ہونے کے باوجود اس کے کثیر التعداد انشلاکات بھی ہوتے ہیں جو معنی کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کا احاطہ

جدید ذہن ہی نے کسی حد تک کیا ہے۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال ہائز بوم نے بلیک Black کے کلام سے ڈھونڈی ہے۔ بلیک نے ایک نظم میں "تاریک شیطانی کارخانوں" کا ذکر کیا ہے۔ ایک خاد نے کہا کہ تاریک شیطانی کارخانے دراصل گر جا گھر ہیں۔ دوسرے نے کہا کہ یہ کپڑے کی ملیں ہیں۔ تیسرے نے کہا کہ یہ الفاظ جدید قاری کے ذہن میں صنعتی انقلاب کا تاثر لامحالہ پیدا کرتے ہیں۔ ایک اور خاد نے کہا کہ ان الفاظ سے بلیک نے غالباً "صنعتی انقلاب کی تباہ کاریاں" مروا لی ہوں گی۔ سب سے اچھی بات ایک اور خاد نے کہی کہ ان الفاظ کا فوری رد عمل اتنا شدید ہے کہ ان کے معنی کے قطعی تعین پر اتفاق رائے غیر ضروری ہے۔ اس کی تفصیل میں جائے بغیر بھی یہ بات آسانی سے دیکھی جاسکتی ہے کہ لفظ کی پر اسرار قوت کی اس توصیف و تجرید میں ایک مخصوص جدید رویے کی کارفرمائی ہے۔ جسے علامتی اسرار پرستی سے تعبیر کرنا غلط نہ ہوگا۔

اس علامتی اسرار پرستی کی بڑی وجہ یہی ہے کہ جدید ذہن لفظ کی تذلیل کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔ لفظ کی تذلیل کا ایک اہم لیکن غیر محسوس اظہار اسرار کے فقدان میں نظر آتا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب زمین انسان کے سامنے ایک بند کتاب کی طرح تھی۔ چیزیں تھیں بھی اور نہیں بھی۔ بہت ساری چیزیں نئی تھیں، اور بہت ساری چیزیں بے حد پرانی تھیں، اس قدر پرانی کہ ان کی اصل کا پتہ نہ تھا۔ انسان قدم قدم پر اسرار سے دو چار ہوتا تھا جو اسے حقیر بھی کرتے تھے، خوف زدہ بھی کرتے تھے، خوش بھی کرتے تھے اور غمگین بھی کرتے تھے۔ تیز رفتاری ایک جادوئی عمل تھا۔ آواز کو دور دور تک پہنچانا، چھپی ہوئی چیزوں کو دیکھ لینا، اگلی کھلی باتوں کو جان لینا، یہ سب کرات تھیں، جدید سائنس اور سیاست اصلاً کس قدر تاروں اور ناکام ہیں۔ یہ کم لوگ جانتے ہیں۔ روز کا مشاہدہ تو یہی ہے کہ اب کائنات میں کوئی راز باقی نہیں رہا۔ اب ہر چیز کے بارے میں فیصلہ ہو سکتا ہے کہ یہ ہے کہ نہیں ہے انسان کی قوتیں یہ ظاہر غیر معمولی کارنامے انجام دے رہی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اب ہماری دنیا اسرار کے بجائے ریاضی کے قارمولے کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ یہ صورت حال اتنی شدید ہو گئی ہے کہ جنوں، بے یوں، دیویوں اور چڑیلوں کی وہ کہانیاں بھی ہمارے بچوں کو نہیں سنائی جاتیں جن پر آج سے تیس تیس برس پہلے ہم لپے بڑھے تھے۔ کچھ دن ہوئے ایک انگریزی پبلشر نے بچوں کی کہانیوں کا نیا ایڈیشن شائع کیا ہے جس میں سے اس طرح کے تمام واقعات حذف کر دیے

مجھے ہیں جن میں اسرارِ خوں ریزی اور غیر انسانی طاقتوں کا ذکر تھا۔
جدید ذہن کی تلاش یہ ہے کہ وہ دنیا کو ریاضی کے قارمولے کے بجائے ایک نرم گرم اور نیم روشن حقیقت کی طرح دیکھے، ایک ایسی دنیا جس میں اسرار کا سرچشمہ جاسوسی ناول اور سائنسی فکشن نہ ہو بلکہ وہ غیر قطعی اور نامانوس مگر ہر جگہ موجود رہنے والی حقیقتیں ہوں جن کی بنا پر انسان دنیا کو اپنا گھر سمجھتا ہے اور پھر بھی خود کو اجنبی پاتا ہے۔

لہذا جدید ذہن کی مخصوص نشانیوں یہ ہیں: ایک فطری بے اطمینانی اور نارسائی کا احساس، لفظ کا احترام اور وسیع المعنی ہونے کی وجہ سے اس کی علامتی حیثیت کی تصدیق، اپنی ذات (کائنات صغریٰ) میں اور اپنی ذات کے باہر (کائنات کبریٰ) بھی اسرار کی تلاش۔
جدید ذہن (جدید فکاد جس کا نباض ہے) غالب کے کلام کی جس صفت کی طرف سب سے پہلے متوجہ ہوتا ہے وہ اس کی طلسمی اور اسرار کی فضا ہے۔ یہ فضا چند الفاظ کے استعمال سے وجود میں آئی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ الفاظ صرف غالب ہی نے استعمال کیے ہیں۔ مگر ایسا ضرور ہے کہ ان میں سے کچھ الفاظ غالب کے علاوہ دوسروں نے بہت کم استعمال کیے ہیں۔ اور یہ سارے کے سارے الفاظ غالب کے یہاں جس کثرت سے آئے ہیں اس کی مثال اردو شاعری میں کہیں نہیں ملتی، میرداقبال کے یہاں بھی نہیں۔ حالانکہ ان دونوں کے کلام میں بھی طلسم اور اسرار کی فضا ملتی ہے۔ غالب کے یہاں طلسمی فضا کی شدت وقوت کی دو خاص دجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے ان الفاظ کو بعض ایسے Combination میں استعمال کیا ہے جو نہ صرف انوکھے ہیں بلکہ توسیع معنی کا کام کرتے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، طلسمی فضا خلق کرنے والے الفاظ میں بعض ایسے ہیں جو غالب کے علاوہ دوسروں نے کم استعمال کیے ہیں اور فضا خلق کرنے والے تمام الفاظ کی بھرمار جس حد تک غالب کے یہاں ہے اس حد تک اور کہیں نہیں ملتی۔ لیکن دوسرا نکتہ یہ ہے کہ ان تمام الفاظ کو بہت آسانی سے کئی الگ الگ لڑیوں میں پرونا ممکن ہے اور آخری تجربہ میں یہ سب لڑیاں باہم دگر مریوط اور نسلیک معلوم ہوتی ہیں۔ اس طرح ایک دائرہ بن جاتا ہے۔ جس میں آغاز اور اختتام یک جا ہو جاتے ہیں۔

میں اس بات کی وضاحت دوبارہ کرنا چاہتا ہوں کہ طلسمی فضا سے میری مراد محض اس قسم کی فضا نہیں ہے جو تخلیقی معنی کے بجائے تخلیقِ تاثر کا کام کرتی ہے۔ تخلیقِ تاثر کو معنی سے

بہت ہلکا علاقہ ہوتا ہے۔ تاثر اور اسلاک Association ایک ہی چیز نہیں ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی شعر چند الفاظ کے سہارے کوئی تاثر چھوڑ جائے لیکن ان الفاظ میں معنی کی کوئی گہرائی یا پیچیدگی نہ ہو اور جو تاثر پیدا ہو وہ بامعنی تو ہو، لیکن معنی خیز نہ ہو۔ مثلاً سورا کا یہ شعر دیکھیے۔

اے ساکنان کج قفس صبح کو صبا سنی ہی جائے گی سوئے گل زار، کچھ کہو

یہ شعر انتہائی خوش گو اور تاثر پیدا کرتا ہے اور اس تاثر کا وجود جن الفاظ کا مرہون منت ہے، وہ کسی علامتی نظام سے بیستہ نہیں ہیں، بلکہ ایک روایتی Conventional اسکیم کے پابند ہیں۔ مثلاً ”صبا“ کے ساتھ ”صبح“ کا تصور ایک Convention ہے۔ اگر مصرع یوں ہو جائے رُج اے ساکنان کج قفس رات کو صبا، تو معنویت میں کچھ فرق نہیں آئے گا، اگر چہ تاثر کم ہو جائے گا (یہاں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس شعر کا تاثر ہی اس کی معنویت ہے۔) اسی طرح ”قفس“ کے ساتھ ”گل زار“ کا لفظ بھی ایک Conventional اسکیم کے ماتحت ہے۔ اگر مصرع یوں ہو جائے رُج سنی ہی جائے گی سوئے دل دار کچھ کہو، تو بھی لطف میں تخفیف کے باوجود معنی میں کوئی خاص فرق نہیں پڑے گا۔ اس طرح اس شعر میں کج قفس، صبح، گل زار، معنی سے زیادہ فصاحت کر رہے ہیں۔ اس کی برخلاف اس غزل کا مقطع پڑھیے۔

عالم کی گفتگو سے تو آتی ہے بوئے خوں سورا ہے اک گنجہ کا گنہگار، کچھ کہو

”گفتگو“ اور ”بوئے خوں“ میں روایتی ربط نہیں ہے، اس طرح ”اک گنجہ کا گنہگار“ ہوا اور پھر ”کچھ کہو“ یا کچھ کہنے یا کچھ سننے کی آرزو کرنا راویت سے زیادہ استعارے کے بندش میں بندھے ہوئے ہیں، ورنہ گفتگو میں کوئی یونہی ہوتی اور نہ گنہگار گنجہ کچھ کہتی یا سنی ہے۔ لہذا اس شعر میں بے چارگی اور خوف کی جو فضا ہے وہ معنوی حکم رکھتی ہے، تاثر آتی نہیں۔ اس کے کلیدی الفاظ ”عالم کی گفتگو“ ”بوئے خوں“ ”گنجہ کا گنہگار“ اور ”کچھ کہو“ اگر بدل دیے جائیں تو شعر کسی کام کا نہ رہے گا۔ غالب کی طلسمی فضا بذات خود بامعنی ہے۔ اگر بذات خود بامعنی نہ بھی ہوتی تو بھی وہ ایک غیر معمولی قوت اور کشش کی حامل ہوتی، کیونکہ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، یہ طلسمی دنیا ہمارے عہد کے ریاضیاتی اور غیر عقلیت کے صحرا کا ایک خوبصورت اور مقصود بالذات بدل ہوتی ہے۔ لیکن بجائے خود معنی خیز ہو کر اس طلسمی دنیا نے

وہ مرتبہ حاصل کر لیا ہے جو ہمیں شیکسپیر اور De Lu Mare میں فرق کرنا سکھاتا ہے۔ خود ہمارے یہاں بھی مثلاً منیر نیازی سے لے کر عادل منصوری تک جو طلسماتی دنیا لیتی ہے وہ مکمل طور پر معنی خیز نہیں بن پائی ہے، (کیونکہ اس کی مختلف علامات باہم دگر پوسٹ نہیں ہیں۔) غالب کی دنیا ایک دائروی شکل رکھتی ہے، اس لیے قائم بالذات ہے۔ منیر نیازی اور عادل منصوری ابھی مختلف لیکروں کو دائرے کی شکل نہیں دے سکے ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں غیر تکمیلیت کا احساس ہوتا ہے۔ غالب کی طلسمی دنیا کے مکمل ہونے یعنی معنی خیز ہونے سے میری کیا سراہ ہے، اس کی وضاحت شاید چنداں ضروری نہ ہو۔ پھر بھی مثال کے طور پر کسی جنوں پر یوں والی کہانی کا تصور کیجیے۔ ایک بد مزاج پری جو بادشاہ سے ناراض ہے، شہزادی کی شادی کے وقت اس کے سر میں ایک کیل ٹھوگک دیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں شہزادی چڑیا بن کر اڑ جاتی ہے۔ اگر شہزادی کے سر میں ٹھوگی ہوئی کیل محض ایک پر اسرار واقعہ ہے تو اپنی جگہ پر شاید قوت رکھنے کے باوجود اسے کسی معنوی نظام کا رکن سمجھنا ممکن نہ ہوگا۔ لیکن اگر اس واقعے کے کچھ علاماتی یا استعاراتی پہلو بھی ہیں (مثلاً سر میں ٹھوگی ہوئی کیل دراصل زمین کے منجر Infertile ہو جانے یا انسانی روح کو زنجیر پہنانے یا بالغ ہونے کے اسرار میں Initiation کا استعارہ ہے یا ان کیلوں کی علامت جو مصلوب کرتے وقت جسم میں ٹھوگی جاتی ہیں۔) تو فوراً ایک معنوی نظام برپا ہو جاتا ہے۔ اس معنوی نظام کا جواز خود اس کے اندر موجود ہوتا ہے۔ جیسا کہ والیری Valery نے کہا ہے۔ ”نفاش کا کام یہ ہے کہ وہ ان چیزوں کی تصویر کشی کرے جو دکھائی دینی چاہئیں نہ کہ ان چیزوں کی جو دکھائی دیتی ہیں۔“ وہ چیزیں جو دکھائی دینی چاہئیں دراصل وہ علاقہ میٹافزیکل ہیں جو اصل شے کو اکثر پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ اسی بات کو والیری نے یوں بھی کہا ہے کہ میں ایک مبہم فکر کو ایک روشن فکر کے بدلے قبول کر لیتا ہوں۔ ابہام شاعرانہ معنویت کا جز لازم ہے لیکن اسے خود کفیل ہونا چاہیے۔ یعنی اس ابہام کے ذریعہ جو دنیا خلق کی جائے اس میں تکمیل کا پہلو آغاز اور انجام کی شکل میں نہ ہو، بلکہ ایک آزاد نمو Free Growth کے طور پر ہو۔ ایسی دنیا میں ہر چیز ایک دوسرے سے اس طرح پوسٹ ہوتی ہے کہ سفید و سیاہ کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اس تمہید کی روشنی میں مندرجہ ذیل فہرست پر غور کیجیے:

شرق، جلوہ، وحشت، حیرت، تماشا، آئینہ، جوہر

جوہر، طوطی، سبز، لالہ، سویدہ، سیاہ
 سیاہ، داغ، دور
 دور، شرر، بجلی، برق، خورشید، شمع، آتش، چراغ، شعلہ
 شعلہ، موج، دریا، بحر
 بحر، حلقہ، دامن، تار، زنجیر
 زنجیر، تالہ، نفال، فوشی، شکرہ، نوا، آواز، دھم
 دھم، عجبہ، چشم، نظر، دیدہ، انتظار، خراب
 خراب، عدم
 عدم، دشت، صحرا، بیابان، خاک، ذرہ، خبار، جادو
 جادو، نقش، تیش
 تیش، تصویر، طاق، نقش
 نقش، نیرنگ، ظلم
 ظلم، جلوہ، آئینہ، صحرا، خراب

ان الفاظ کی مخصوص معنویتیں بھی ہیں۔ لیکن ان کے روز مرہ کام میں آنے والے معنی اور ان کے ذریعہ دجور میں آنے والے پیکر اور تراکیب بھی اپنی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ اگر ان الفاظ کی جگہ کوئی بھی (مانوس یا ٹائپوس) دوسرے لفظ رکھ دیے جائیں تو چاہے وہ انہیں الفاظ کی طرح ایک دوسرے سے متہم ہوں لیکن جدید ذہن کے لیے وہ کیفیت نہیں پیدا کر سکتے جو غالب کے کلام میں اس وقت اسے ملتی ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے: مختلف الفاظ کے اس گردہ میں کئی ایسی باتیں مشترک ہیں جو دوسرے کسی گردہ میں یکجا ہونا مشکل ہے۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ الفاظ بہ یک وقت مختلف بلکہ اکثر متضاد مناہیم کے حامل ہو سکتے ہیں۔ مثلاً آئینہ اور دیدہ کے داخلی معنی ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں۔ آئینہ کی حیرانی مشہور ہے۔ دیدہ حیراں بھی جانا بوجھا ہے۔ وہ آنکھ بھی، جو آئینے میں خود کو دیکھتی ہے، حیران ہو سکتی ہے، اور وہ آئینہ بھی جس میں آنکھ منعکس ہے، حیران ہو سکتا ہے۔ آنکھ کے بغیر آئینے کا دجور بے معنی ہے۔ لیکن آئینہ خود بھی آنکھ بن سکتا ہے، گویا وہ چیز جو دیکھی جائے (آئینہ) دیکھنے والی چیز (آنکھ) بن سکتی ہے۔ پھر یہ بھی ممکن ہے کہ آنکھ خود

آئینے کا کام دے (یعنی عکس اس میں جلوہ گر ہو۔) اس طرح آئینہ اور آنکھ کی قلب مابیت ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے۔

(۱) اپنے کو دیکھتا نہیں ذوقِ حتم تو دیکھ آئینہ تاکہ دیدہٴ تجھ سے نہ ہو

اس شعر میں قلب مابیت کا عمل ایک روز مرہ کی سی صورت حال اختیار کر گیا ہے۔ شکار کے دیدہ حیراں میں عکس معشوق جلوہ گر ہے۔ اس طرح دیدہ حیراں آئینہ بن جاتا ہے (یعنی اور بھی حیران ہو جاتا ہے)۔ وہ آنکھ جس میں معشوق جلوہ نما ہے اور جس کو دیکھ کر معشوق اپنی تزئین کرتا ہے۔ گویا نظارہٴ جمال کی وہ منزل ہے جہاں معشوق کے دل میں احساسِ جمال کو اجاگر کرنے کے لیے چشمِ عاشق کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر عاشق کی آنکھ نہ ہو تو معشوق کا حسن بے معنی ہے۔ لیکن یہی آنکھ آئینہ بھی ہے جو کہ معشوق کو وجودِ حسن کا احساس دلانے کا دوسرا ذریعہ ہے۔ کیونکہ آئینے کا وجود ہی اس لیے ہوا ہے کہ جمالِ معشوق اس میں منعکس ہو اور اس طرح پری جلوے پر عاشق ہو جائے۔

(۲) ہوا ہے مانعِ عاشقِ نوازی، نازِ خود بینی کلف بر طرفِ آئینہٴ تیز حاصل ہے

یہ نازِ خود بینی جو آئینے کی وجہ سے پیدا ہوا ہے، خود تیز حاصل کا آئینہ بن جاتا ہے۔ مگر بات یہیں رکتی نہیں۔ آئینے میں چہرے کا عکس یوں ہے گویا پری شیشے میں اتر آئی ہے (جیسا کہ میں نے اوپر کہا، پری جلوے پر عاشق ہو جاتی ہے) لیکن آئینہ پھر آئینہ کہاں رہتا ہے، وہ آنکھ میں تبدیل ہو ہی چکا ہے اور اب اسے دل میں تبدیل ہونا ہے۔ دل جو خون ہو جاتا ہے اور خود بھی آئینہ ہوتا ہے۔ پیدل کا شعر ہے۔

نیرنگی گلشن نہ شود ستمِ سحر کل آئینہٴ زخوی رود و جلوہٴ منیم است
اب اس کی روشنی میں غالب کا شعر پڑھیے۔

(۳) ہری پہ شیشہ و عکس رخِ اندر آئینہ نگاہِ حیرت مشاطہٴ خوں لٹاں تجھ سے

آئینہ جو بے خود ہو گیا ہے کیونکہ جلوہ اس میں منیم ہے، وہی دل ہے جو دیدار کی حسرت میں

۱۔ جذبہٴ بے اختیار شوق دیکھ چاہیے مینہٴ شمشیر سے باہر ہے دمِ شمشیر کا

خون ہو رہا ہے۔ ہری کا سرخ جلوہ جو آئینے میں ملیم ہے دراصل نگاہ حیرت مشاطہ کی خوں فشانی ہے اور مشاطہ بھی دراصل آئینہ ہی ہے۔ کیونکہ ناز خود بینی کا احساس معشوق کو آئینے سے ہی ہوتا ہے۔ معشوق آئینے میں خود کو دیکھ سکتا ہے اور آئینہ آنکھ ہے مگر پھر بھی وہ معشوق کو دیکھنے سے قاصر ہے۔

(4) دل خوں شدہ کش کش حسرت دیدار آئینہ بہ دست بت مست حیا ہے

آئینہ بہ معنی دل، بہ معنی آنکھ اور آنکھ بہ معنی آئینہ کی جو توجہ حضورِ اوپر پیش کی ہے اس کے پیچھے صوفیانہ اور اسرارِ فکر کا ایک طویل سلسلہ ہے غالب جس کے وارث تھے۔ ان تینوں بنیادی کرداروں کی قلبِ مابینت جس ڈھنگ سے غالب کے یہاں ہوتی ہے وہ اس طلسمی دنیا کا خاصہ ہے جس میں شہزادی چڑیا بن جاتی ہے، پھول حوض بن جاتا ہے اور دریا سانپ کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس طلسمی قلبِ مابینت کی کارفرمائی صرف آئینہ اور دیدہ تک محدود نہیں ہے۔ ان دو الفاظ کو میں نے محض اس بات کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے کہ متذکرہ بالا مخصوص الفاظ کی ایک معنوی خوبی یہ ہے کہ ان میں سے اکثر الفاظ متضاد و متضادیم کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ غالب کے ان مخصوص الفاظ میں دوسری مشترک خصوصیت یہ ہے کہ یہ سب کے سب معروضی اشیاء کا حکم رکھتے ہیں۔ مگر ان میں غیر معروضی یعنی تجرید کا عنصر تقریباً اتنا ہی واضح ہے جتنا کہ معروضی شے کا۔ حتیٰ کہ طلسم، نقش اور نیرنگ جیسے الفاظ بھی معروضی اشیاء کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ دوسری طرف (یعنی معروض کا موضوع میں بدل جانا) آنکھ سے نگاہ، نگاہ سے جلوہ، جلوہ سے خواب اور خواب سے عدم کا سفر بھی بہ یک قدم طے ہو جاتا ہے۔

ہاس و امید نے یک عریضہ میداں مانگا	مجز بہت نے طلسم دل سائل بانہا
ذره ذره مسافر سے خانہ نیرنگ ہے	گردش مجنوں بہ چٹک ہائے لیلی آشنا
طلسم مسجی دل آل موعے ہجوم سرشک	ہم ایک سے کدہ دریا کے پار رکھتے ہیں
نگاہ دیدہ نقش قدم ہے جادہ راہ	گدشکاں اثر انتظار رکھتے ہیں
نقش کو اس کے مصور پہ بھی کیا کیا ناز ہیں	کھینچتا ہے جس قدر اتنا وہ کھینچا جائے ہے

اس طرح کے بہت سے اشعار ہیں جن میں نقش، طلسم اور نیرنگ کو کسی معروضی حقیقت سے اس طرح پیوست کر دیا گیا ہے کہ وہ خود معروض کی شکل اختیار کر گئے ہیں۔ مثلاً تیسرے شعر میں طلسم مستی دل اور پہلے شعر میں طلسم دل سائل اور چوتھے شعر میں نگاہ دیدہ نقش قدم تجریہ کی سطح سے الگ ہو کر تجریہ اور معروض کے درمیان اس لیے مطلق ہیں کہ طلسم سائل پر عجز امت کی ناکام صورت اور یاس و امید کی صف آرائی کے لیے عربہ میدان کا بیکر موجود ہے۔ مسیحی دل کا طلسم دریا کے پار لہلاتے ہوئے سے کدے اور دیدہ نقش قدم کی چمک گزرے ہوؤں کی چشم انتظار سے اس طرح مربوط ہیں کہ وہ طلسم، طلسم ہی نہیں ہے اور وہ نقش، نقش ہی نہیں ہے۔

تیسری خصوصیت جو ان الفاظ میں مشترک ہے ان کی غیر قطعیت ہے۔ اس معنی میں کہ یہ ایسی علامتوں کا حکم رکھتے ہیں جو دوسری علامتوں کے جبرمت میں اپنا رنگ بدل لیتی ہیں۔ مثلاً رزم کا کھانا یا نہنا یا دہان رزم کی مختلف ایک بنیادی استعارے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایسا بنیادی استعارہ جو علامت کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ چنانچہ خندہ رزم یا دہان رزم دراصل انسان کی بنیادی بے رہانی اور ترسیل کی کوشش کی نارسائی کی علامت ہیں۔

جب تک دہان رزم نہ پھلا کرے کوئی مشکل کہ تجھ سے راہ خن دا کرے کوئی

معشوق سے راہ خن دا کرنے کا ایک ہی راستہ ہے اور وہ یہ کہ دہان رزم کی گوگی زبان استعمال کی جائے۔ لسانی اظہار اس قدر ناکام ہے کہ خاموشی اس سے زیادہ بامعنی اظہار بن گئی ہے۔ اپنی بنیادی غیر قطعیت کی بنا پر رزم کا یہی علامتی استعارہ نئے نئے رنگ اختیار کرتا چلتا ہے۔

ہم غلام کبھے تھے لیکن رزم دل پر رزم کر آخر اس پردے میں تو ہنسی تھی اے صبح وصال
رزم نے داد نہ دی جتنی دل کی یارب تیر بھی سینہ لسمل سے پر افشائ نکلا
سر کھاتا ہے جہاں رزم سراچھا ہو جائے لذت سنگ بہ اندازہ تقریر نہیں

دوسرے اور تیسرے شعر میں رزم کی نوعیت پہ ظاہر رہا کرتی ہے۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں۔ جتنی دل کی بنا پر رزم بھی شک رہا، کھل نہ سکا۔ اور پھر کھانے کی لذت تقریر کے احاطے سے باہر

ہے۔ دل کی تنگی اور دھم کی تنگی بھی اکتھار کی نارسائی کی علامت ہیں۔ اور سر میں لگا ہوا دھم خود اپنی لذت کے اعتبار میں مادرائے بیان ہے۔ گویا دھم بیان کی تنگی کا استعارہ ہے اور اس کی ہنسی کھنکی ہوئی صبح کی ہنسی ہے جو دھم دل کو چھلتی ہوئی شفق کی طرح پامہ پامہ کر دیتی ہے۔ خندہ دھم کو غلا بھٹنے سے مراد یہ ہے کہ ہم نے اسے شام وصال کی آمد بیجانہ سمجھا تھا لیکن وہ دراصل صبح وصال کی سفیدی تھی جو دھم کے اندر سے ہڈی کی شکل میں جھانک رہی تھی۔

تلف اور متضاد مفہیم کے حامل غالب کے یہ مرکزی الفاظ جو معروض بھی ہیں اور موضوع بھی اور جو جگہ جگہ رنگ بدلنے کے باوجود ہر جگہ اپنے بنیادی علامتی منظر سے پیوست رہتے ہیں، اپنی کیفیت اور اپنے معنی دونوں کے لحاظ سے غالب کے باب ظلم کی کلید ہیں۔ اس ظلم کا نقشہ چند لفظوں میں بنایا جاسکتا ہے۔ یہاں وہ چیزیں جو بہ ظاہر موجود معلوم ہوتی ہیں دراصل موجود نہیں ہیں۔ کوئی چیز اپنی اصلی شکل میں نہیں ہے اور کسی ایک شکل پر قائم بھی نہیں ہے۔

ہوں بہ دشت انتظار آوارہ دشت خیال اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال
ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے میری رفتار سے بھاگے ہے بیاہاں مجھ سے
ورس عنوان تماشا بہ تغافل خوش تر ہے نگہ رشتہ شیرازہ مژگاں مجھ سے

انتظار آوارہ دشت خیال کو دور سے سفیدی مارتی والی چشم غزال خود دشت خیال میں بند ہے، یعنی معدوم ہے۔ منزل اور تیزی رفتار میں جو رشتہ ہے وہ خود بیاہاں کے سرگرم سفر ہونے کے باعث مطلب ہو گیا ہے۔ عنوان تماشا تغافل کے ذریعہ بہ طریق احسن سیکھا جاسکتا ہے۔ تماشا ضروری ہے لیکن یہ تماشا بھی ہو گا جب تماشا کی نہ ہو۔ ہن اشعار کو لغائی اور قول محال سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ یہ دراصل اس قسم کے مابعد الطبیعیاتی اور اسراروی تجربے کا اکتھار ہے جس کے لیے یے ٹس Yeats نے غالب کے کچھ ہی دہوں بعد (غالب کی وفات 1869ء کے لیے ٹس کی پیدائش 1865ء) زندگی میں موت یا موت میں زندگی کا استعارہ وضع کیا تھا۔ یے ٹس اور غالب میں کئی باتیں مشترک ہیں۔ علی الخصوص یہ کہ دونوں روزمرہ کی دنیا کی تاویل اور تعبیر اپنی ایک دنیا بنا کر کرتے ہیں جس میں مشاہدے کی قدر آنکھوں کی محتاج نہیں ہوتی۔ آج ہم جو غالب

اور بے لمس کی طرف بار بار رجوع کرتے ہیں وہ اسی وجہ سے کہ یہ دونوں جدید انسان کی کس
پہری کو ایک ایسی دنیا میں پناہ دیتے ہیں جو اس دنیا سے بہت قریب ہے، جس کی یادیں
جدید انسان کے اجتماعی لاشعور میں پوشیدہ ہیں۔

(1972)

اردو شاعری پر غالب کا اثر

بڑا شاعر اپنا کوئی اسکول قائم نہیں کرتا، یہ بات عجیب ضرور ہے لیکن اتنی عجیب نہیں جتنی یہ حقیقت کہ بڑے شاعر کی آنکھ بند ہوتے ہی جو شعری اسلوب نمودار ہوتا ہے وہ اس کے اسلوب کی تقریباً ضد ہوتا ہے، اور اگر ضد نہیں ہوتا تو اس سے قطعاً مختلف ضرور ہوتا ہے۔ یہ بات کوئی صرف اردو پر صادق نہیں آتی۔ یونان کے تینوں بڑے ڈراما نگار ایک دوسرے سے نہ صرف مختلف ہیں، بلکہ اکثر متفاوٰز بھی ہیں۔ سکندر کے باپ کے سامنے جب ایتھنز کے قیدی لائے گئے تو وہ یوری پڈز کے شعر پڑھ رہے تھے۔ بادشاہ اشعار سے اس درجہ متاثر ہوا کہ اس نے انہیں آزاد کر دیا۔ لیکن اس عہد میں جو شاعری ہوئی وہ یوری پڈز سے بالکل بے گانہ تھی۔ شکسپیر کے بعد آنے والوں نے اس سے بالواسطہ اکتساب فیض تو کیا لیکن ان کی شاعری نے تقریباً وہ تمام اسالیب ترک کر دیے جو شکسپیر کا طرہ امتیاز تھے۔ یہاں تک کہ جب ملٹن نے نظم معرا کو پیر سے برتا تو اس جیسے بدو ماخ شاعر کو بھی ایک تمہید لکھنا پڑی جس نے اس میں نظم معرا کا جواز پیش کیا۔ اور خود ملٹن کا اسلوب سینکڑوں برس تک انگریزی شاعری کی مستند برادری سے ناٹ باہر رہا۔ میر کا ایک زمانہ معترف تھا لیکن راج و آتش کیا، مصحفی تک نے میر کی جردی نہ کی۔ یہی حال غالب کا ہوا۔ ان کی شاعری نے رنہ رنہ اپنے عمارت کو پیدا کر لیے لیکن ان کی طرح کا شعر کہا کسی نے پسند نہ کیا۔ غالب کے ساتھ اگرچہ دو تاریخی حادثات بھی ایسے پیش آئے جنہوں نے ان کے طرز کی جردی کی راہیں مسدود کر دیں، (میری مراد حالی کے تنقیدی کارناموں، آزاد کی کوششوں اور داغ کی مقبولیت سے ہے۔ حسا کی وجہ عام سلطان ذہن کی وہ شکست خوردگی اور سہل پسندی تھی جو انیسویں صدی۔۔۔ اور آخر میں عام ہوئی)۔ لیکن اگر یہ حادثات نہ بھی پیش آتے تو بھی شاید شاعری کا رنگ غالب سے مختلف ہی رہتا۔ میر کی مثال میں پیش کر چکا ہوں۔ اقبال کی مثال سامنے کی ہے۔ ان دونوں

کے فوراً بعد جو شاعری ہوئی وہ کسی بھی طرح ان کی تقلید نہیں کہی جاسکتی۔ میر کا حال تو تب بھی نیست ہوا لیکن اقبال کے بعد تو ترقی پسند تحریک نے فروغ پایا جو اقبال کے نظریہ شعر اور نظریہ حتی دونوں کی تکفیر کرتی تھی۔ مغربی اسالیب سے اقبال جس قدر آشنا تھے، اتنا شاید کوئی ترقی پسند شاعر نہ تھا، لیکن اردو کو مغربی اسالیب سے آشنا کرنے کا سہرا اقبال کے سر نہ بندھا، یہ کارنامہ ترقی پسندوں نے انجام دیا۔

اس طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بڑا شاعر اپنے فوراً بعد ایک عظیم اور دور رس مثنوی اثر چھوڑ جاتا ہے۔ بڑے شاعر کی پہچان یہ نہیں ہے کہ اس کے بہت سے Camp Follower ہوں بلکہ اس کی پہچان یہ ہے کہ اس کے پیچھے آنے والے اس کا اسلوب ترک کر دیں۔ یہ صدمت حال صرف ایک استثنا رکھتی ہے، اور وہ یہ کہ بڑا شاعر اپنے تنقیدی شعور کو کام لاتے ہوئے کچھ ایسے نظریات واضح کرے جس میں دوسرے بھی متاثر ہوں۔ یا یہ چند بڑے شاعر کسی ایسی تحریک کو جنم دیں جو دوسرے بڑے یا کم سے کم اہم شعرا کو بھی اپنی گرفت میں لے لے۔ لیکن ایسا بہت کم ہوتا ہے۔ نظریہ ساز شاعر کی مثال ٹی۔ ایس۔ ایٹ کی ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ خود بہت سے چھوٹے بڑے شاعروں خاص کر لافورگ، ڈن اور ڈوشی سے متاثر ہوا) اور تحریک ساز شاعروں کی مثال روز درجہ اور کولرج کی یا بود لیئر، دیں بو اور دلن کی ہے۔ ورنہ حالی جن کے تنقیدی اور شعری نظریات کا اثر ایک زمانے پر پڑا، خود کوئی بڑے شاعر نہ تھے۔ غالب اور میر بہت بڑے شاعر تھے لیکن وہ نظریہ ساز یا تحریک ساز نہ تھے لہذا ان کے بعد جن لوگوں نے شاعری کی وہ ان کے معتقد تو رہے لیکن ان کی شاعری کو اپنا ماڈل بنانے سے دامن کشاں رہے۔ یہ غیر شعوری فرار اس قدر شدید تھا کہ غالب جیسی مسلم انفرادیت رکھنے والے شاعر کے ذہن ترین شاگردوں (مثلاً حالی) نے بھی ان کا لب و لہجہ اختیار نہ کیا۔ نواب عالم کی الہیہ ایک انوکھی مثال ہے کہ انھوں نے غالب کا اثر خاصاً قبول کیا، یہاں تک کہ شیخ محمد اکرام نے ان کے کلام کو غالب کا کلام کہہ دیا لیکن مماثلت بہت سطحی ہے۔ اگر شیخ اکرام نے لفظی تجربے کے ابتدائی اصولوں کی ہی روشنی میں ان دونوں کے کلام کو پرکھا ہوتا تو انھیں یہ دیکھنے سے انکاری نہ ہوتی کہ عالم اور غالب کا ذہن ایک دوسرے سے بہت مختلف ہے۔ عالم نے غالب کے آہنگ کو تو کہیں کہیں پیدا کر لیا لیکن غالب کا بنیادی عمل، یعنی بچہ در بچہ استعارہ اور جذبہ پر لگن کا غلبہ جس کا اظہار ہمہ جہت

ابہام کی شکل میں ہوتا ہے، ناظم کی دست رس میں نہ تھا۔

کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منفرد شاعر خود بھی اپنے بعد آنے والوں کے ایسے کلام کو پسند کرتا ہے جو اس کے رنگ کا نہ ہو۔ غالب دارغ کے بڑے مداح تھے اور امیر مینائی کی غزلیں سفارش کے ساتھ چھپوایا کرتے تھے۔ اقبال سے ایک صاحب نے روشنی طلب کی تو انہوں نے ان کو عروض کی کتابیں اور جلال کا رسالہ تذکیر و تانیث وغیرہ پڑھنے کی رائے دی! میر یہ ہرگز نہیں چاہتے تھے کہ لوگ ان کی پیروی کریں، بلکہ وہ ان سے یہی کہا کرتے تھے کہ میرا کلام حافظ و سعدی کا کلام نہیں جس کی شرحیں موجود ہوں۔ اس کو سمجھنا کچھ ہنسی کھیل نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں وہ لوگوں کو اپنی تقلید کرنے کی کیا رائے دے سکتے تھے۔ اثر لکھنوی جو میر کے کلام کی قسم کھاتے تھے۔ اور غالب سے ہر اچھے شعر کے جواب میں میر کے اس سے بہتر درجنوں اشعار دکھانے کا دعویٰ رکھتے تھے کبھی اتباع میر نہ کر سکے۔ لہذا صورت حال یہ پیدا ہوئی کہ ایک طرف تو بڑے شاعر کے متقدین بھی اس کے مخصوص اسلوب کو ترک کرنے میں مجبور ہوتے ہیں اور دوسری طرف بڑا شاعر خود یہ نہیں چاہتا کہ اس کا طرز عام ہو، شاید اس وجہ سے کہ اسے یہ خوبی علم ہوتا ہے کہ اس کی تقلید ممکن نہیں۔

لیکن تقلید کی ایک صورت ممکن ہوتی ہے اور وہ یہ کہ بڑے شاعر کا کلام سامنے رکھ کر اس کے الفاظ و توانی کو اپنے شعر میں داخل کیا جائے۔ یہ صورت استادوں کی زمیوں میں غزلیں کہنے سے تلف ہوتی ہے کیونکہ وہاں تو یہ مسئلہ رہتا ہے کہ کسی استاد کی زمین میں اس سے بہتر شعر کس طرح نکالے جائیں یا اس کے قافیے کو اچھوتے لاحق سے کس طرح نظم کیا جائے۔ تقلید کا منشا یہ ہوتا ہے کہ جس شاعر کو نمونہ بنایا گیا ہے بالکل اس کی طرح کا شعر لکھے۔ ایسی تقلید صرف معمولی درجہ کے شاعر کا حصہ ہوتی ہے اور اسی وجہ سے اصل اور نقل کا فرق نمایاں رہتا ہے۔ بلکہ یہ فرق اس درجہ نمایاں رہتا ہے کہ دوسروں کو بھی سبق ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اقبال اور امین حزیں سیال کوئی کی مثال ایسی ہی ہے۔ امین حزیں نے ہر وہ ترکیب آزمانے کی کوشش کی ہے جو اقبال نے استعمال کی، لیکن نتیجہ کچھ نہ ہوا۔ قافی اور عزیز نے غالب کے اتباع کی جو کوششیں کی ہیں وہ اسی زمرہ میں آتی ہیں، اگرچہ وہ اس حد تک ناکام نہیں ہیں کیونکہ عزیز اور قافی بہر حال امین حزیں سے بہت بہتر اور لائق شاعر تھے لیکن دونوں طرح کی ناکامیوں میں فرق صرف درجہ کا ہے نوع کا نہیں۔ کیونکہ بنیادی بات یہ ہے کہ بڑا

شاعر جن خصوصیات کا مرکب ہوتا ہے وہ شاید تو ہوتی ہی ہیں بلکہ انہیں کوئی دوسرا پیدا نہیں کر سکتا۔ شاعروں میں ایسی مماثلتیں جن پر مکتبی تنقید کا دار و مدار ہے، زیادہ تر فرضی ہوتی ہیں۔ یہ تو ممکن ہے کہ رویہ یعنی طرز فکر استدلال کے اعتبار سے شاعروں کو گروہوں میں تقسیم کیا جائے لیکن یہ ممکن نہیں کہ ایک گروہ کے تمام شاعروں میں ایسی خصوصیات پائی جائیں جو سب کی سب مشترک ہوں۔ میں اقبال، میر، فیض اور غالب کو ایک ہی زمرہ میں رکھتا ہوں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ غالب کو میر سے یا فیض کو اقبال سے متاثر سمجھتا ہوں۔ اگر اور بھی دوستی کے ساتھ کہنا ہو تو میں اقبال اور غالب کو ایک طرف اور میر و فیض کو ایک طرف رکھوں گا۔ لیکن اس کا مطلب بھی یہ نہ ہوگا کہ میر و فیض میں تمام باتیں مشترک ہیں۔ شاعر کی انفرادیت، اس کے تجربات اور الفاظ کی طرف اس کے رویہ میں مظہر ہوتی ہے۔ اور ہر شاعر کے تجربات اور رویے دوسروں سے مختلف ہوتے ہیں۔ جتنا بڑا شاعر ہوگا اتنا ہی اس کا تجربہ دوسروں کی پہنچ سے باہر ہوگا، اور تجربہ دوسروں کی پہنچ کے باہر ہوگا تو اس کی نقل ممکن نہ ہوگی۔ یہی وجہ ہے کہ بڑے شاعر کا اسلوب دوسروں کو اس نہیں آتا اور خاص کر ان کے لیے تو وہاں جان ہو جاتا ہے جو اس کے چہنار سائے میں اپنا پودا اگانے کی کوشش کرتے ہیں۔

داخل کا اسلوب جس شدت سے ملک میں پھیلا وہی ان کے چھوٹا شاعر ہونے کی دلیل ہے۔ بڑے شاعر کا اجراعِ قول تو ممکن نہیں لیکن اگر ممکن بھی ہے تو اس کے بہت بعد ہی ممکن ہے، کیونکہ اس وقت تک اس کی شاعری کے بہت سے پہلوؤں کو اچھی طرح کھنگالا جا چکا ہوتا ہے۔ اس کے اظہار کی سطح بلند ہو چکی ہوتی ہے اور وہ اپنے صحیح تواریخی تناظر میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کئی صدیوں کے بعد شاعروں کا ذہن پھر اسی قسم کے تجربات سے روشناس ہونے لگے جو ماضی میں وہ بڑے شاعر کو پیش آئے تھے۔ اس صورت میں بھی بڑے شاعر کے اسلوب کا ایک حد تک احیاء ممکن ہوتا ہے۔ ہمارے عہد میں میر کی طرف مراجعت اسی حقیقت کا نمونہ ہے۔ لیکن جیسا کہ واضح ہے یہ مراجعت کبھی مکمل نہیں ہوتی اور اکثر وہ بیش تر میر کے لہجہ سے جدید استفادہ ناکام رہا ہے، کیونکہ میر کے مزاج میں قول محال کی جو کیفیت ہے اور جو ان کے قلندرانہ استغناء اور انسانی ہم دردی سے بھرپور دل کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے اس عہد کے شعرا میں نہیں ملتی اور اگر مل بھی جائے تو صورت حال کو بالکل سے قبول کر کے اس کا بہ یک وقت مکمل اظہار، جو میر کی زبان کا خاصہ ہے، دوسرے شاعر کو

نفیس نہیں۔

ہذا شعر کی تاریخ اور خود شاعری کا مزاج اس کلیہ کی تائید کرتے ہیں کہ بڑے شاعر کی تقلید ممکن نہیں اور بڑے شاعر کا اثر اس طرح نہیں پھیلتا جس طرح بڑے نقاد کا پھیلتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ بڑے شاعر بھی جو تحریک ساز ہوتے ہیں کسی نہ کسی تنقیدی تناظر کے سہارے بات کرتے ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ بڑا شاعر اپنے گرد و پیش اور اپنے پس روں کو متاثر نہیں کرتا۔ غالب نے کوئی مکتب قائم نہیں کیا۔ لیکن میر کی طرح ان کا بھی اثر بہت پھیلا، بلکہ میر سے زیادہ پھیلا۔ تمام بڑے شاعروں کی طرح ان کا اثر بھی بے نام اور غیر محسوس طریقے سے پھیلا اور اکثر اس طرح کہ خود ان کا نام کہیں نہ آیا، لیکن جو شاعری ہوئی وہ ان کے زیر اثر ہوئی۔ اس کے علاوہ غالب کا سب سے بڑا اثر اردو شاعری پر اس طرح ہوا کہ انھوں نے اپنے بعد کی تنقیدی فکر کو بہت متاثر کیا اور اردو کی بہت سی تنقید شعوری اور غیر شعوری طور پر غالب کی توجیہ Justification کے لیے لکھی گئی۔ پھر اس تنقید نے شاعری کو براہ راست متاثر کیا۔ اس طرح اثر در اثر کا ایک طویل سلسلہ قائم ہو گیا۔ بجنوری کی کتاب اس کا ایک اچھا نمونہ ہے۔ ”یادگار غالب“ بھی اسی طرح کی ایک غیر شعوری تنقیدی کوشش ہے جو غالب کے اصول شاعری کا دفاع کرتی ہے۔

جدید نفسیات کا ایک اصول یہ ہے کہ کسی شخص کے قد و قامت کا تاثر اس کی شہرت و وقعت کے تناسب سے گھٹتا بڑھتا رہتا ہے۔ چنانچہ اگر کسی شخص کا تعارف آپ سے یہ کہہ کر کرایا جائے کہ وہ اہل حرفہ میں سے ہے تو آپ اس کی لبائی اس کی اصل لبائی سے کم فرض کریں گے۔ لیکن وہی شخص اگر اس تعارف کے ساتھ آپ سے ملایا جائے کہ وہ ہندوستان کا سب سے بڑا ادیب ہے تو عین ممکن ہے کہ آپ اس کو اس کی اصل لبائی سے زیادہ لبیا سمجھیں۔ بعینہ یہی بات تنقید پر صادق آتی ہے اور اس کی مثال بروں پہلے رچرڈس نے اپنی کتاب Practical Criticism کے ذریعہ دی تھی۔ اگر یہ معلوم ہو کہ شعر کسی بڑے شاعر کا ہے تو کمزور شعر کو بھی کمزور کہنے میں جھجک محسوس ہوگی۔ غالب بہت بڑے شاعر تھے۔ وہ اردو کے غالباً سب سے بڑے شاعر تھے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ انھوں نے خراب شعر نہیں کہے۔ لیکن جب ان کی شہرت مسلم ہو چکی تو لامحالہ ان کے کلام میں خوبیاں ڈھونڈی جانے لگیں۔ اس تاثر کے زیر اثر کہ جب وہ اتنے بڑے شاعر تھے تو ان کے یہاں فلاں فلاں

خوبیاں بھی ضرور ہوں گی۔ چنانچہ تنقید نے ان میں ہر طرح کے محاسن تلاش کرنا شروع کیے اور جب غالب کے کلام کے محاسن متعین ہو گئے تو دوسروں نے بھی اپنے یہاں وہ محاسن پیدا کرنے یا ڈھونڈنے شروع کر دیئے۔

یہ تاریخ شعر کا ایک دل چسپ حادثہ ہے کہ خود غالب کا تنقیدی شعور زیادہ تر روایتی تھا۔ چونکہ ان کے زمانے تک تنقید کی کوئی زبان متعین نہ ہوئی تھی اس لیے انھوں نے چند ایک جگہوں کو چھوڑ کر ایسی تنقیدی زبان استعمال کی ہے جو زیادہ تر بے معنی ہے۔ چنانچہ وہ شعر کا سب سے بڑا وصف ”شیدا پائی“ قرار دیتے ہیں اور اس کی تعریف یوں کرتے ہیں: ”خن عشق و عشق خن، کلام حسن و حسن کلام“۔ ظاہر ہے کہ یہ تقریباً مہمل ہے۔ سہل متبع کو وہ کمال حسن کلام کہتے ہیں اور دھوئی کرتے ہیں کہ ”خن فہم اگر غور کرے گا تو فقیر کی نظم و نثر میں سہل متبع اکثر پائے گا“۔ خن فہم نے بہت غور کیا لیکن ان کے یہاں سہل متبع کم تر ہی نظر آیا۔ مگر دوسری خوبیاں جو ان کے کلام میں صراحتاً یا اشارتاً پائی گئیں۔ انھوں نے ایک پورے تنقیدی کتب کو جہم دیا جو شعر میں فکر کا زیادہ قائل تھا اور ہندو کا کم۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سے شاعروں کا بازار سرد ہو گیا اور لوگ غالب کا طرز فکر مستحسن جاننے لگے۔

میں نے ادبِ حالی اور ”یادگار غالب“ کا ذکر کیا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ ”یادگار غالب“ نے غالب کی ادبی حیثیت کو مستحکم کرنے اور اس طرح ان کا اثر وسیع کرنے میں بڑا کام کیا۔ لیکن اردو کی سب سے زیادہ با اثر تنقیدی کتاب ”مقدمہ شعر و شاعری“ ہے۔ حالی غالب کے شاگرد تھے۔ انھوں نے جب شعر و قصائد کے ناپاک دفتر کو مطعون کرنا شروع کیا اور غزل خوانی کو بے وقت کی راگنی کہا تو انھیں خوب معلوم تھا کہ ان کی تنقید سے اس مقام شاعری پر ضرب چڑتی ہے جس کا ایک اہم اور نمایاں حصہ خود ان کے استاد کی شاعری ہے۔ وہ لا یعنی مضمون آرائی، عشق و دھواں کے دھوکسوں اور فرضی رخسار و کمر کے افسانوں کو قوم کے مفاد کے خلاف جانتے تھے۔ اس نظریہ کو مستحکم کرنے کے لیے انھوں نے اپنے واجبی مغربی مطالعہ سے بھی مدد لی۔ لیکن اگر وہ اس ساری شاعری کو مطعون کرتے تو غالب بھی زد میں آجاتے۔ لہذا انھیں اپنے نظریہ میں اس کا التزام رکھنا تھا کہ غالب پر ضرب نہ آنے پائے۔ یہ اردو ادب اور غالب کی خوش نصیبی تھی کہ حالی کے نظریات میں غالب کی نہ صرف منجائش نکل آئی بلکہ ان کا جواز بھی پیدا ہو گیا۔ تنقید کی دنیا میں جویوں ہوتا تو کیا ہوتا کی منجائش نہیں

ہے۔ لیکن یہ سوال اپنی جگہ پر نہایت دل چسپ اور معنی فیز ہے کہ حالی اگر غالب کے بجائے مومن یا ذوق یا ناسخ کے شاگرد ہوتے تو ان کے شعری نظریات کیا ہوتے۔ بہت ممکن تھا کہ ان کی تنقید اس صورت میں اتنی انتظامی نہ ہوتی۔ اس وقت تو عالم یہ ہے کہ ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں شعر کی خوبیوں کا جو بیان کیا گیا ہے اور جس کی اساس ملٹن پر رکھی گئی ہے۔ وہ تقریباً پورے کا پورا غالب پر منطبق ہو سکتا ہے۔ بلکہ سادگی کی تعریف میں وہ جملے جہاں انھوں نے سادگی کی اضافیت کی بات کی ہے اور اصلیت کی تعریف میں وہ عبارات جہاں انھوں نے ان خیالات کو بھی اصلیت پر تہی قرار قرار دیا ہے جو شاعر کے عندیہ میں موجود ہوں یا یہ معلوم ہوتا ہو کہ وہ شاعر کے عندیہ میں موجود ہیں، غالب کے علاوہ اور کسی اردو شاعر پر پورے ہی نہیں اترتے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شعر کی خوبیوں کی ساری بحث غالب کا کلام سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے۔ دراصل حالی کی وہی صورت حال تھی جو ہمارے عہد میں بعض نقادوں (مثلاً جیلانی کامران) کی ہے جو شاعری میں اسلامی تہذیب کے دعوے دار ہیں لیکن چونکہ جس قسم کی خیال آرائی سے غالب کا کلام عبارت ہے اس کے لیے کٹر اسلامی بوطیقا میں کوئی جگہ نہیں اور وہ غالب سے ہاتھ بھی نہیں دھونا چاہتے، اس لیے وہ غالب کو حضرت ابن عربی کے حوالے سے پڑھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ جیلانی کامران کو اپنے مقصد میں اپنی کامیابی نہیں ہو سکی ہے جتنی حالی کو اپنے مقصد میں ہوئی۔ حالی نے پوچ، لہر اور سطلی مضامین پر مشتمل شاعری کا قصر منہدم کر دیا جس کے نتیجے میں جدید شاعری وجود میں آئی۔ لیکن چونکہ ان کی تنقید غالب کا جواز اپنے اندر رکھتی تھی اس لیے غالب کی عظمت میں کوئی تخفیف نہ ہوئی اور جوں جوں غالب کی وقعت میں اضافہ ہوتا گیا پرانی شاعری کا وقار گھٹتا گیا۔ یہاں تک کہ لکھنؤ کی خاک سے اٹھنے والے عزیز لکھنوی نے غالب کی تھکید کو اپنے لیے طرہ امتیاز جانا، حالانکہ حالی کی تمام تنقید لکھنؤ کی تقریباً پوری شاعری کی نفی کرتی تھی اور لکھنؤ کی تقریباً تمام شاعری غالب کے تقریباً پوری شاعری کی نفی کرتی تھی۔ غالب اور ان کے ساتھ یا ان کے توسط سے، حالی کا اس سے بڑا کارنامہ کیا ہو سکتا تھا کہ کھراڑ کعبہ بر خیزد کی صورت پیدا ہوگئی۔ اور اتنا ہی نہیں بلکہ پچاند نے، جو زندگی بھر غالب کو برا بھلا کہتے رہے، غالب ہی سے کس فیض کر کے غیر مشقیہ غزل کی بنیاد ڈالی جو اگر ایک طرف میر کے سیدھے دل فطرت کو مسترد کرتی تھی تو دوسری طرف ان روایتی خیالی مضامین سے بھی پہلو بچاتی تھی جن کے خلاف حالی معرکہ آرا

ہوئے تھے۔ یگانہ نے غالب سے یہ ظاہر کچھ نہیں سیکھا۔ لیکن غالب کے عقلی استدلال اور پر وقار اسلوب کے بغیر یگانہ کا وجود ہی ممکن نہ تھا۔ یگانہ نے غالب پر سرتقہ کا الزام ضرور لگایا۔ لیکن اپنے ہم عصروں میں کسی کے ساتھ خفیہ جوش کے ساتھ بھی ان کی شاعری کا کوئی جوڑ نہ تھا، اگر تھا تو غالب ہی کے ساتھ۔

حالی کے زیر اثر جب شعر کے افادی اور مصلحانہ پہلوؤں پر زور دیا جانے لگا اور داغلیت کے بجائے ایک قسم خارجیت نے فروغ پایا اور ہر وہ شاعری خارجیت کا مظہر قرار پائی جس میں عشق کے فہم ردنا نہ ہو تو تنقید کو غالب کے کلام سے بڑی مدد ملی۔ حالی نے کہا تھا کہ ہماری شاعری مصلحانہ جذبات، عامیانہ تصورات اور پست خیالات کی شاعری ہے جس میں شاعر خود کو ذلیل کر کے پیش کرنے میں خوشی، اور معشوق کو شاہد بازاری فرض کرنے میں لذت محسوس کرتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے شاعری کو دوبارہ پڑھا گیا تو غالب کے کلام میں ملویت مزاج، خودداری، وقار، رکھ رکھاؤ اور عظمت انسان کے وہ پہلو نظر آئے جو عام اردو شاعری میں نہیں ملتے تھے۔ جب تصوف جو برائے شعر گفتن خوب تھا، مسترد کیا جانے لگا، اور اصغر کو بھی اپنے کلام میں تصوف کے ہمہ اوست والے سستے مضامین کی جگہ عشق حقیقی کی سرشاری کے اندازہ داخل کرنے پڑے تو غالب کی مدلل دنیا داری اور ان کی شاعری کے عملی پہلوؤں پر نظر پڑی۔ اس طرح اگرچہ عزیز و فانی کے علاوہ کسی شاعر نے غالب کی شعوری تہذیب نہیں کی۔ لیکن غالب کی تقلید و مطالعہ نے جو شعری نظام بنادی تھی، اس سے وہ سب شاعر مستفید ہوئے جنہوں نے ”مقدمہ شعر و شاعری“ کے زیر اثر آنکھ کھولی یعنی جنہوں نے بیسویں صدی کی پہلی دہائی کے وسط میں شاعری شروع کی۔ ”مقدمہ شعر و شاعری“ کا اثر، یگانہ اور فانی کی نثری تحریروں میں جا بجا نظر آتا ہے۔ خداؤں کو میر کی صحیح عظمت کا اندازہ لگانے میں ابھی کوئی بگچیں تھیں برس کی دیر تھی۔ لیکن غالب کے پیغام عمل، جذبہ خودداری اور حقائق حیات پر حکیمانہ غور و فکر پر سب کی نظریں حالی کی وجہ سے پڑ چکی تھیں۔ غالب کے یہاں وہ فدیہانہ عنصر مفقود ہے جس نے جدید تعلیم یافتہ ذہن کو میر سے ہٹ کر دیا تھا۔ زمانے سے ساز کے بجائے ستیز اور گردن اٹھا کر چلنے کی جو ادا غالب کے یہاں پائی جاتی ہے اور قدم قدم پر عملی راستے زنی جو غالب کے کلام میں ملتی ہے، نئے ذہن کو لامحالہ زیادہ مرغوب و مقبول تھی۔

اس حقیقت پر کم خداؤں کی نظر گئی ہے کہ غالب نے ذہنوں کو اپنی جھپٹہ خیالی اور

بلندی اظہار کی وجہ سے بہت بعد میں متاثر کیا۔ شروع شروع میں غالب کے خیال کی قدرت اور ان کے لہجے کے ہانگن نے لوگوں کو اپنی طرح سمجھا۔ اگرچہ ”ہانگن“ کوئی تنقیدی لفظ نہیں ہے لیکن جس کیفیت کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں اس کے لیے کوئی مناسب لفظ مجھے نہیں معلوم ہے۔ معشوق کے ہانگن کا ذکر اکثر ہوتا ہے، لیکن اس ہانگن میں ذہنی کاوش یا رویہ کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ ہانگن سے میری مراد وہ لہجہ ہے جس میں سنجیدہ مضامین کے غیر متوقع پہلوؤں کو بیان کیا جائے اور اس طرح بیان کیا جائے کہ مضمون کی سنجیدگی یا وقعت برقرار ہے لیکن انداز ایسا ہو کہ اس کی وقعت بہ ظاہر کم معلوم ہو۔ اس اسلوب میں طرز یعنی Irony کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ غالب نے ان اشعار میں طرز کا تاد قصد نہ پیدا کیا ہوگا۔ (میں طرز کو وسیع ترین معنوں میں استعمال کر رہا ہوں،) لیکن ان کے یہاں ہانگن میں زائد حسن اسی طرز کی وجہ سے نظر آتا ہے۔ ذوق نے محمد حسین آزاد کو غالب کے جو اپنی نظر میں اچھے شعر سنائے تھے ان میں ایک یہ بھی تھا:

دریائے معاصی تک آبی سے ہوا خشک میرا سر دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

دریائے معاصی میں غوطہ لگانا ایک سنجیدہ اور گہیر موضوع ہے۔ اسے سر دامن کے مقابلے میں خشک آب بتانا اس کی وقعت کو کم کر دیتا ہے لیکن موضوع کی گہیرتا برقرار رہتی ہے۔ غالب کے معاصرین کو ان کے یہاں روایتی مضامین سے نئی چیمز چھانڈ کے یہ پہلو زیادہ پسند آئے تھے۔ ان کے نازک اور مبہم اشعار کو وہ عام طور پر نال چلایا کرتے تھے۔ غالب کو ایسے لوگ شاذ ہی ملے جو ان کے واقعی دقیق کاوشوں سے لطف اندوز ہو سکیں۔ وہاں تو یہ عالم تھا کہ ”خلکت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے“ پر بھی اہمال کے اعتراضات وارد کرنے والے موجود تھے۔ غالب کی قدرو منزلت بہت ہوئی لیکن انھیں ساری عمر یہ شکایت ہی رہی، اور ایک حد تک بھاری کہ ان کے کلام کی گنج قدر کرنے والے کم ہیں۔ جب حالی اور آزاد کے زیر اثر شعر کے عملی زندگی میں کارآمد ہونے کا نظریہ عام ہوا تو غالب کے ان اشعار نے توجہ کو کھینچا جن میں شاعر ایک ایک کم نشیں، حقیر اور نعدیانہ شخصیت کا مالک نظر آنے کے بجائے زندگی کے عملی پہلوؤں پر غور فکر کر کے سنجیدہ رائے زنی کرنے والا انسان معلوم ہوتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جب غزل کے مضامین میں توسیع کی فکر ہوئی تو غالب کے اشعار بنے

بنائے مائل کی شکل میں نظر آئے جن کی مثال دوسروں کی کوششوں کا جواز بنی۔ زندگی کے معاملات پر عملی رائے ذہنی کا مصرعہ غالب نے صاحب وغیرہ سے لے کر اردو غزل میں داخل کیا تھا، خود ان کی اپنی انفرادیت سے عبارت تھا اور اس طرح کہ جہاں صاحب کے یہاں شعر کا دوسرا مصرعہ تخیل یا دلیل کے لیے لایا جاتا ہے، وہاں غالب کے یہاں پہلا مصرع بھی تخیلی انداز کا ہوتا ہے۔ تخیل اور تخیل کے علاوہ غالب کا لہجہ (جس میں خفیف ساقسفر، احساس برتری کے ساتھ دوستانہ چٹاٹ اور کبھی کبھی شدید واقعیت جو غیر رومانیت کی سرحدوں کو چھو لیتی ہے) صاحب سے بہت مختلف ہے۔ اردو میں بھی یہ لہجہ کسی نے اختیار نہیں کیا۔ لیکن اسفر، فانی، حسرت، یگانہ، عزیز، ثاقب (لکھنوی و کانپوری) وغیرہ کو ایسے اشعار کہنے میں کوئی دقت نہ ہوتی جو روز مرہ کی زندگی کے واقعات یا زندگی کے عام پہلوؤں پر رائے ذہنی کے حامل تھے۔

اس رائے ذہنی کی اہمیت ترقی پسند نظریہ شعر کے تحت اور زیادہ بڑھی۔ جس طرح حالی نے غالب کے لیے جواز پیدا کر لیا تھا اور حالی اور ترقی پسند نظریہ کے درمیان ہونے والی شاعری کو غالب کا سہارا حاصل تھا، اسی طرح ترقی پسند نظریہ نے بھی غالب سے مسائل حیات پر فکر اور زندگی کے غیر رومانی یعنی ”غیر شاعرانہ پہلوؤں کو شعر میں برتنے کے طریقے سکھے۔ ترقی پسند نظریہ انسان کی بنیادی عقلیت اور غریبی کا خاک تھا۔ اور انسان پر انسان کے جبر کے خلاف صف آرا تھا۔ ترقی پسند نظریہ اور حالی میں یہ بات مشترک تھی کہ دونوں روایتی شاعری سے نالاں تھے اور انسان کو شاعری میں اس کا اصل مقام دلانے پر مصر۔ یہاں بھی غالب ان کے کام آئے کیونکہ غالب کا فکر اور حقائق تک پہنچنے کا میلان روایتی شاعری کی نفی کرتا تھا اور ان کا خوددار، خود میں، باوقار انسان وہ پس ماندہ اور قدموں تلے کچلا ہوا شخص نہیں تھا جس کی تصویر ترقی پسند نقادوں کو عام اردو شاعری میں دکھائی دیتی تھی۔ ترقی پسند نقادوں کو غالب میں احتجاج اور بغاوت کے عناصر نظر آئے۔ وہ انہیں زوال آمادہ تہذیب کا مرثیہ پڑھتے ہوئے دکھائی دیے اور اس طرح غالب کے زیر اثر ان کے اس نظریہ کو تقویت پہنچی کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ قوم کا ضمیر بن جائے۔

ترقی پسند تحریک اردو میں پہلی تحریک تھی جو شعر کے علاوہ زندگی کا بھی ایک مستقل نظریہ اور فلسفہ کا ایک نظام رکھتی تھی۔ غالب کے پہلے اور غالب کے علاوہ ان کے بہت بعد شعر میں

کسی عظیم فکر کا وجود نہ تھا۔ اور اگرچہ غالب کے یہاں بھی کوئی باقاعدہ فکری نظام نہ تھا جسے خارج سے لاکر شعر کے داخل پر منطبق کیا گیا ہو یا جس کے زیر اثر انھوں نے شاعری کی ہو، (اور ایسے فکری نظام کی کوئی ضرورت بھی نہ تھی) لیکن غالب کے یہاں ایک عمومی حکیمانہ فضا ضرور ملتی ہے، اور اس فضا کی تعمیر میں ان تمام اجزاء کا حصہ ہے یعنی سنجیدہ غور و فکر مسائل حیات پر رائے ذہنی انسان کی عظمت اور بے چارگی کا احساس) جن کی طرف میں اشارہ کرتا رہا ہوں۔ اس حکیمانہ فضا کا نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سے ایسے مسائل جو اب تک نثر کے لیے مخصوص تھے، شعر میں بھی معرض بحث میں آنے لگے۔ اب تک اردو شاعروں نے صرف تصوف کے نکات تک خود کو محدود رکھا تھا۔ غالب نے پہلی بار یہ دکھایا کہ تصوف کے علاوہ (جس کی فکر میں وجدان کو زیادہ دخل ہوتا ہے) دوسری طرح کی فکر بھی شعر میں بروئے کار لائی جاسکتی ہے۔ ترقی پسند تحریک کو غالب کے مفکرانہ میلانات کی چنداں ضرورت نہ تھی۔ کیونکہ اس کا فکر خارجی اور غیر اصلی تھا۔ ترقی پسند نظریہ عام ہونے سے پہلے اقبال اور فانی نے غالب کے دیے ہوئے اس اسلوب سے بہت فائدہ اٹھایا۔ فانی نے تو بہر حال زندگی پر عمومی فکر پر اکتفا کی اور وہ بھی ایسا فکر جس میں ذاتی عشق کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ لہذا انھوں نے ایک نقلی مفکرانہ لہجہ تو پایا لیکن اصل مفکرانہ لہجہ کے امکانات ان کی نظر سے پوشیدہ رہے۔ لیکن اقبال نے جنھوں نے غالب کی زبان کا بہ غور مطالعہ کیا تھا اور جو غالب کے حقیقی استفادے کے راز سے ایک حد تک واقف تھے، غالب کی زبان کا بہ غور مطالعہ کیا تھا اور جو غالب کے حقیقی استفادے کے راز سے ایک حد تک واقف تھے، غالب کے مفکرانہ لہجہ سے گہرا اور دہرا استفادہ کیا۔ دہرا اس معنی میں کہ انھوں نے غالب کی طرح داخلی اور سنجیدہ استفادہ تلاش کرنے کی کوشش کی اور اس حقیقت کا انکشاف کیا کہ فارسی آمیز زبان اختیار کیے بغیر مفکرانہ لہجہ نہیں پیدا ہو سکتا۔ اس فارسی آمیز لہجہ سے میری مراد فارسی کی مجرد تراکیب نہیں ہیں جو دوسرے شعرا مثلاً فانی اور اصغر کے یہاں بھی پائی جاتی ہیں، بلکہ وہ پر شکوہ ٹھہرا ہوا اسلوب مراد ہے جو ہندی الاصل الفاظ کے ذریعہ نہیں پیدا ہو سکتا۔ اس فارسی آمیز زبان میں صرف تراکیب کا فارسی ہونا کافی نہیں، بلکہ ارتکاز کی اس کیفیت کی ضرورت ہے جو اردو کے عام ڈھانچے کے جیسے میں نہیں آتی ہے۔ غالب کے یہاں مراقبہ اور ماکتہ تفکیر کی وہ کیفیت نہیں ہے جو درد کے یہاں اکثر اور میر کے یہاں بھی کبھی کبھی پائی جاتی ہے۔ ان کے یہاں

فکر جلد جلد پہلو بدلتی رہتی ہے اور افعال و اشیاء کے مختلف گوشوں کو یکے بعد دیگرے یا بہ یک وقت منور کرتی رہتی ہے۔ اگر اس فکری فضا کو متحرک، رواں دواں آہنگ کے ساتھ قائم کیا جائے تو اس کی وقعت میں فرق آتا ہے، اور اگر بہت ہی خواب ناک لہجہ میں قائم کیا جائے تو اس کی برق دہشی فطرے میں پڑ جاتی ہے۔ اقبال کی فکر میں جو درد بھری اضیاء تھی اس کے اظہار کے لیے انھوں نے غالب سے مختلف طریقے لامحالہ استعمال کیے لیکن وجدانی فکر کے بجائے عقل کوئی فکر شعر میں کیوں داخل کیا جائے۔ یہ مسئلہ انھوں نے غالب کی مدد سے حل کیا۔ اردو شاعری میں دماغ کی کار فرمائی کا عمل، جس کی انتہاء اور اکثر رد کی پیمانی انتہاء، اقبال کے یہاں ملتی ہے، غالب نے شروع کیا تھا۔ اقبال کی شاعری کی قدر متعین کرنے میں بھی تنقید کو وہی معاملہ پیش آیا جو پہلے ہو چکا تھا، یعنی اقبال کو غالب کے حوالے سے پڑھا گیا۔ اس نظریے سے اختلاف شاید ممکن نہ ہو کہ غالب کی شاعری بیسویں صدی کی بہت ساری تنقید کا Term of Reference ہے اور بیسویں صدی کی بہت ساری شاعری کو غالب کے حوالے سے سمجھا اور پڑھا گیا ہے۔

میں نے اب تک غالب کی زبان کا تذکرہ بہت کیا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ لسانی اور لسانی نقطہ نگاہ اردو ادب کے مطالعہ میں بہت حال ہی میں عام ہوا ہے اور دوسری وجہ یہ ہے کہ غالب کی زبان اور اس کے اثر کا مطالعہ دراصل غالب کی پوری شاعری کے مطالعہ کے برابر ہے کیونکہ زبان ہی شعر کی اساس ہوتی ہے۔ اب تک جن تعمیرات کا ذکر میں کرتا رہا ہوں ان میں غالب کی زبان کا ذکر بہر حال کسی نہ کسی حد تک پوشیدہ implied ہے۔ ہر تعمیر چاہے وہ فکری ہو یا لسانی، زبان ہی کے ذریعہ ظہور میں آتا ہے۔ لہذا جب ہم یہ کہتے ہیں کہ غالب نے شعر میں فکر کا عنصر داخل کیا تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ انھوں نے ایسی زبان استعمال کی جو فکر کی عقل ہو سکے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ انھوں نے عام انسانی مسائل پر رائے زنی کی تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ انھوں نے ایسی زبان استعمال کی جو رائے زنی کا بوجھ اٹھا سکے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں غالب نے انسان کو پس ماندہ اور حقیر ظاہر کرنے کے بجائے خود دار، گردن افراز اور الیہ وقار کا حامل قرار دیا تو ہمارا مدعا یہ ہوتا ہے کہ انھوں نے ایسی زبان استعمال کی جو رویہ کی اس تبدیلی کو برداشت کر سکے۔ یہاں پر یہ سوال ضرور اٹھتا جاسکتا ہے کہ اس زبان کی نوعیت کیا تھی اور وہ کن معنوں میں پچھلی زبان سے مختلف تھی

کہ ان کے بدلے ہوئے تجربات و محسوسات کا اظہار کر سکی۔ لیکن اس مسئلہ پر بحث کرنے کے لیے ہمیں غالب کی ان تمام لسانی ترکیبوں اور تہذیبوں کا مطالعہ کرنا پڑے گا جو ان کی زبان کو ممتاز کرتی ہیں۔ اس بحث کو یہاں اٹھانا موجودہ مسائل کو سمجھنے میں مدد نہیں کر سکتا۔ یہاں اس مسئلہ پر ضرور بحث کی جاسکتی ہے کہ یہ حیثیت مجموعی زبان کے بارے میں غالب کا کیا رویہ تھا اور اس رویہ نے ان کے بعد کی شاعری پر کیا اثر ڈالا۔

غالب نے ایک جگہ دعویٰ کیا تھا: ”جب تک قدما یا متاخرین مثل کلیم، صائب، اسیرہ حزیں کے کلام میں کوئی لفظ یا ترکیب نہیں دیکھ لیتا اس کو نظم یا نثر میں نہیں لکھتا“۔ اس بات سے قطع نظر کہ اردو کے لیے قدما یا متاخرین فارسی کی شرط لگانا نہایت مبہل ہے۔ اس بات سے بھی قطع نظر کہ خود غالب نے جا بہ جا انگریزی الفاظ استعمال کیے ہیں اور دوسروں کو ان کے استعمال کی تلقین کی ہے۔ بلکہ ایسے الفاظ کی بھی انھوں نے اجازت دی ہے جو غلط العام فصیح کی مد میں آتے تھے، اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ انھوں نے اپنے اجتہاد کے آگے کبھی کسی اساتذہ کو بلکہ جبرئیل تک کو ماننے سے انکار کر دیا تھا، بنیادی سوال یہ ہے کہ غالب سے ارتقا یا تراکیب اساتذہ کے کلام میں دیکھ کر ہی ہمیں حصیں تو اردو غزل کی زبان کو انھوں نے کیا دیا؟ ظاہر منہ ہے کہ یہ غلط نہیں خود غالب نے کسی موقع پر کسی خاص مطلب سے پھیلائی مٹی اور حالی نے عام کی۔ اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ غالب نے شعر کی زبان میں ذرا بھی تغیر نہیں کیا تو ان کی عظمت کا ایک بڑا حصہ خاک میں مل جاتا ہے۔ شعر کی زبان میں تغیر دو طرح سے لائے جاتے ہیں۔ ایک تو نئے الفاظ و تراکیب کے استعمال سے (نئے سے سیری مراد وہ الفاظ بھی ہیں جو شعر میں پہلے مستعمل نہیں تھے اگرچہ زبان میں موجود تھے)۔ اور دوسرے الفاظ کو نئے ڈھنگ سے استعمال کرنے سے۔ غالب کا بڑا کارنامہ اور جس کا اثر آہستہ آہستہ اردو شاعری پر بہت دور تک پھیلا دراصل یہی ہے کہ انھوں نے الفاظ کو نئے ڈھنگ سے استعمال کیا۔ اس استعمال کی بنیادی صفت استعارہ اور استعارے کے ذریعہ پیدا ہونے والا ابہام ہے۔

غالب کے کلام میں اشکال (جس کو میں ابہام کہتا ہوں) کا احساس لوگوں کو شروع سے ہی تھا۔ یہ اس وقت بھی باقی رہا جب انھوں نے بہ قول خود بیدل کار رنگ ترک کر کے آسان گوئی اختیار کی۔ غالب کے بہت سے شعر حقیقتاً مشکل ہیں یعنی ان میں معنی کی کوئی نئی جہت

نہیں ہے، صرف ایک دقیق خیال ہے جسے مشکل یا ناموس زبان میں پیش کر دیا گیا ہے لیکن غالب کا زیادہ تر کلام ابہام کے زمرہ میں آتا ہے اور اردو شاعری پر غالب کے مسلسل بڑھتے ہوئے اثر کی ذمہ داری مشکل جدید شاعری کا ابہام ہے جو قدم قدم پر غالب کے کلام سے اپنا جواز ڈھونڈتا ہے۔ استعارے کی پیچیدگی جو غالب کے کلام کی بنیادی صفت ہے، مختلف طریقوں سے اردو شاعری پر اثر انداز ہوتی رہی ہے، لیکن اس کا انتہائی اثر جدید شاعری پر ہی ملتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جدید نظریہ شعر کے عام ہونے سے پہلے استعارہ ایک خارجی صفت تھا جو کلام میں زور، یا حسن، یا اختصار پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ غالب کے یہاں استعارہ ایک خارجی صفت نہیں ہے بلکہ شعر کی ہیئت ہے، اور شعر میں حسن پیدا کرنا اس کا ثانوی عمل ہے۔ غالب کے کلام میں استعارہ کا اولین عمل مختلف معانی کو یک جا کرنا ہے۔ معنی آفرینی کو غالب جس درجہ اہمیت دیتے تھے اس کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ انھوں نے کسی شاعری کی اس سے زیادہ تعریف ہی نہیں کی کہ وہ معنی آفریں تھا۔ اس قسم کی روایتی تعریفوں یا سطحی تحسینی جملوں سے قطع نظر جو انھوں نے اپنے خطوط یا تقریظوں میں استعمال کیے ہیں۔ انھوں نے سوائے مومن کے کسی کو ”معنی آفریں“ نہیں کہا۔ ذوق کے بارے میں انھوں نے لکھا کہ ”یہ شخص بھی اپنی وضع کا ایک اور اس عصر میں نیست تھا“۔ لیکن مومن کے بارے میں لکھا کہ ”یہ شخص بھی اپنی وضع کا اچھا کہنے والا تھا۔ طبیعت اس کی معنی آفریں تھی“۔ شاعری کو وہ معنی آفرینی نہ کہ قافیہ پیمائی کہہ چکے تھے، اور ”یہ شخص بھی“ کا فقرہ ظاہر کر رہا ہے کہ وہ مومن کو اپنے ساتھ سمجھتے تھے۔ مومن کے یہاں بھی جدید خیالی کے انداز ملتے ہیں لیکن ان کا ذہن چونکہ غالب کی طرح ہمہ گیر نہ تھا، اس لیے جہول آل احمد سرور، وہ ہمیں دل کی گلیوں کے باہر نہیں لے جاتے۔ اس کے برخلاف غالب ہمارے سامنے جو بساط بچھاتے ہیں وہ پوری کائنات پر محیط ہوتی ہے۔ اس فرق کے باوجود مومن کی شاعری غالب کے لیے ذوق سے زیادہ قابل قبول تھی، کیونکہ دونوں کی مشکل پسندی محض برائے مشکل پسندی نہ تھی۔ اگر مومن بھی غالب کی طرح ہمہ گیر استعارے پر قادر ہوتے تو ان کی شاعری کی دنیا اور ہی کچھ ہوتی۔

استعارے کے اس غیر معمولی استعمال سے، جو الفاظ کے تمام معنوی امکانات کو کھکا دیتا ہے اور ان کے صوتی آہنگ سے بھی پورا پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ غالب نے خلافت شاعری کی

آفری حدود کی طرف اشارہ کیا۔ ان کی یہ ہرأت انگیزی اب جا کر بارویر لائی ہے۔ جدید شاعری میں مغربی اثرات کی نشان دہی پر نقادوں نے سیکڑوں صفحے سیاہ کیے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ جدید استعارے کا بیش تر ڈھانچا غالب کا دیا ہوا ہے۔ غالب کو اگر مشکل پسندی محض بالذات مقصود ہوتی تو وہ ان مہمل اور بیڑ زمینوں کو ضرور اختیار کرتے جن میں شعر کہنا انشاء، مصحفی، ناسخ اور شاہ نصیر وغیرہ کے لیے مایہ افکار تھا، مجرد مشکل پسندی کا التزام لگانے والوں نے اس بات پر غور نہیں کیا ہے کہ غالب نے زنجیر پشت آئینہ تجیر پشت آئینہ لکیر چنا کر، نصیر چینا کر، حور کی گردن، لنگور کی گردن، تابوت میں اٹلی، یا قوت میں اٹلی تو کہا، وہ مشکل زمینیں بھی کم اختیار کیں جو ذوق و سوسن نے روا رکھی تھیں۔ ان کے مسترد دیوانوں میں مشکل زمینوں کی کمی نہیں ہے لیکن وہ سب معنویت سے بھرپور ہیں یا کم سے کم ایسا آہنگ رکھتی ہیں جو روایتی مشکل زمینوں میں ناپید ہے۔ اگر مشکل الفاظ و تراکیب کا ہی گورکھ دھندا کھڑا کرنا تھا تو اس کے لیے غلغلہ معنویت سے لبریز، اور نئی صوتیات کی حامل زمینوں کی کیا قید تھی؟ یا اگر جدت ہی پیدا کرنا تھی تو چند اور مہمل زمینیں ڈھوڑ لی جاتیں اور دل کھول کر جدت کی داد دی جاتی۔ اس کی کیا وجہ ہے کہ غالب کی مشہور مشکل زمینوں میں بھی بہت سے شعراء نے شعر کہے ہیں لیکن انشاء و مصحفی کی اتنی ہی مشہور مشکل زمینوں میں کوئی سنجیدہ کوشش یہ مشکل ہی نظر آتی ہے؟

لہذا غالب کو مشکل یا جدت طراز کہہ کر نہیں نکالا جاسکتا۔ ان کے شعر کا بنیادی مقصد ایک ایسا لفظی ڈھانچا خلق کرنا تھا جس کا تناؤ اور توازن الفاظ کے صرف سطحی معنوں کا مرہون منت نہ ہو۔ اب یہ اور بات ہے کہ غالب کے زمانے میں، اور غالب سے پہلے یورپ کے بھی چند شاعروں نے شعر کا یہی نھریہ خلق کیا اور غالب سے ملتی جلتی شاعری کی۔ لیکن اردو کی جدید شاعری کی تشکیل میں غالب کے شعری ڈھانچے کا کم سے کم اتنا ہی بڑا حصہ ہے جتنا ان مغربی نظریات کا جن سے سراسر استفادہ کرنے کا التزام جدید شاعری پر رکھا جاتا ہے۔ جدید عہد پر غالب کا اثر صرف ان کی تفکیک یا یاس انگیزی یا المناک احساس کا ہی مرہون منت نہیں اور نہ ہی صرف ان کے بلند آہنگ کا عطا کردہ ہے۔ یہ خصوصیات فرداً فرداً میر، سودا، انیس بہت سے شاعروں کے یہاں مل جائیں گی۔ اس کی کیا وجہ ہے کہ آج سے کوئی چودہ برس ادھر اچانک میر کی تقلید کی ایک لہر اٹھی جو تقریباً اتنی ہی تیزی سے ست ہو گئی اور آج کی

شاعری پر میر کے لہجہ کا اثر بس اتنا ہی نمایاں ہے جتنا حسرت و فانی کے عہد میں تھا، لیکن غالب کے لہجہ کی کلی نقل نہ ہونے کے باوجود ہمارے عہد کے شعر کی داخلی مشیبات جگہ جگہ غالب سے مستعار معلوم ہوتی ہے۔ اس کی زیادہ تر وجہ یہ ہے کہ غالب کا شعری اظہار اپنے استعارے کی وجہ سے شعر میں بیان کی ہوئی صورت حال کے تمام پہلوؤں پر پوری طرح حاوی نظر آتا ہے اور جدید شاعری بھی ایسے ہی اظہار کی تلاش میں ہے۔
اپنے مشہور شعر:

کوئی دن مگر زندگانی اور ہے اپنے جی میں ہم نے ثنائی اور ہے

کی تشریح کرتے ہوئے غالب نے لکھا تھا: ”اس میں کوئی اشکال نہیں، جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں۔ شاعر اپنا قصد کیوں بتائے کہ میں کیا کروں گا۔ بہم کہتا ہے کہ کچھ کروں گا۔ خدا جانے شہر میں یا نواح شہر میں نکیہ بنا کر فقیر ہو کر بیٹھ رہے، یا دیس چھوڑ کر پردیس چلا جائے۔“ اس میں نکتہ یہ ہے کہ جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں اور معنی بہم ہیں۔ ایک طرف تو لفظ و معنی کے اتحاد کا یہ اہتمام اور دوسری طرف معنی میں یہ ابہام۔ پھر اس کی تشریح بھی تشریح طلب ہوتے ہوئے بھی نہیں ہے کہ ”کوئی دن مگر زندگانی اور ہے“ کا تاثر کہاں سے پیدا ہوا۔ وہ کون سے تجربات اور کیفیات ہوں گے جنہوں نے یہ یک وقت زندگی سے ناامیدی اور پھر یہ شرط زندگی کچھ ”بہم“ ادا کر کے کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔ فان ٹیگھم Van Tiegham نے اپنی کتاب ”یورپا ادب میں رومانیت“ میں رومانی طرز فکر کے تین بنیادی عناصر بتائے ہیں: عصر حاضر سے بے اطمینانی، زندگی کے بالفاظیل بے محنت تردد اور بلا کسی وجہ کے یاس انگیزی۔ غالب کا کلام جس فطرت کا پتہ دیتا ہے اس میں ان تینوں عناصر کی کار فرمائی ہے اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ہمارے عہد پر غالب کا جو اتنا گہرا اثر پڑا ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ہمارے عہد کے لوگوں کی افتاد مزاج بھی رومانی ہے لیکن غالب کی رومانیت میں عقلیت کا بھی عنصر موجود تھا جس نے انہیں لمحہ بہ لمحہ زندگی پر اپنی گرفت مضبوط رکھنے پر مجبور کیا۔ ورنہ خالص فنی نقطہ نظر سے غالب کے شعر کی Relevance ہمارے عہد کے لیے اس لیے بڑھ جاتی ہے کہ انہوں نے بھی رومانی تفصیل سے کام لیا جس کی پہچان بہ قول ویمزٹ Wimsatt یہ ہے کہ ”وہ مباحثوں کے اس مرکزی اور واضح بیان“ سے احتراز کرتا ہے جو ارسطو اور تمام نشاۃ ثانیہ کے

شعری نظریات کا خاصہ ہے۔ مہاکھنوں کے اس واضح بیان سے گریز کرنے کا نتیجہ لفظ و معنی کے اسی وصال و اتحاد کی شکل میں ظہور پاتا ہے جس کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں۔ ہمارے عہد نے غالب سے یہ تو حاصل کر لیا لیکن ان کی ہوش مندی ابھی حاصل کرنا باقی ہے۔ ہمارا عہد جنوں کا دور ہے اس لیے بار بار میر کی طرف بھاگتا ہے، لیکن اس کا فنی مزاج سمجھنے کے لیے غالب کا لفظ و معنی والا استعارہ ناگزیر ہے:

اسد ارباب فطرت قدر دان لفظ و معنی ہیں
نخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاق تمہیں کا

(1969)

غالب کی مشکل پسندی

شمار سہ مرغوب بت مشکل پسند آیا
تماشائے بہ یک کلف بردن ممدول پسند آیا

غالب کے بارے میں ذوق نے کہا تھا کہ مرزا نوشہ کو اپنے اچھے شعروں کی خبر بھی نہیں ہوتی۔ بات تقریباً صحیح ہے، لیکن غالب کو اپنے مانی انصیر کی پوری خبر تھی۔ وہ بخوبی جانتے تھے کہ وہ کیا چاہتے ہیں اور کیا کر رہے ہیں۔ اس کے علاوہ انھیں اپنے مانی انصیر کو پوشیدہ رکھنے یعنی Camouflage کرنے کا بھی فن خوب آتا تھا۔ چنانچہ انھوں نے بار بار یہ بات کہی کہ ان کے دور اول کے اشعار (جو بچیدگی لکھ اور نازک خیال اور استعارہ کے اعلیٰ نمونے ہیں) بیدل اور شوکت اور اسیر کی تقلید میں تھے اور تقریباً بے معنی بھی تھے۔ عہدارزاق شاکر کو لکھتے ہیں کہ ”جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اور اسی ایک قلم چاک کیے۔ دس چودہ شعر واسطے نمونے کے دیوان حال میں رہتے دیے۔“ فوہب شمس الامراء کو لکھا کہ پچھلے دیوان کو انھوں نے ”گل دستہ طاق لسیاں“ کر ڈالا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ممدول دیوان کے بھی نیکروں شعر اپنے اشکال کے باعث مسترد شدہ دیوان سے کسی طرح کم نہیں ہیں۔ لیکن انتخاب و اصلاح کی اس تشدد کا یہ نتیجہ ہوا کہ ایک طرف تو لوگوں کو خیال ہوا کہ مرزا نوشہ نے طرز سخن عام کی پیردی کو آخر کار مستحسن سمجھا اور دوسری طرف یہ محسوس ہوا کہ جب منظور شدہ دیوان میں مشکل شعروں کا یہ رنگ ہے تو مسترد کردہ دیوان کا کیا عالم ہوگا۔ چنانچہ ایک طرف تو یہ افواہ گرم ہوئی کہ غالب، جو خود اپنے قول کے بموجب امام جوانی میں ”بہت کچھ جکتے“ رہے تھے، آخر سادگی اور سلاست کو بچیدگی اور معنی آفرینی پر ترجیح دینے ہی لگے۔ اور دوسری طرف یہ رائے عام ہوئی کہ غالب بہت مشکل پسند شاعر تھے اور طرز بیدل کے آخری دور شاید سب سے بہتر نمائندہ تھے۔ ایک ہی حیر سے دو شکار، اور وہ بھی ایسے کہ ان کی سستوں میں

بعد اشر قین ہو، غالب کی ذہانت اور محال پسندی کا اچھا نمونہ ہے۔

لیکن مسترد شدہ دیوان اگر واقعی زیادہ گوتی پر مبنی ہے تو معنی آفرینی پر یہ بار بار اصرار کیوں؟ اس بات پر ضد کیوں کہ ”مولوی صاحب کیا لطیف معنی ہیں!“ یہ دعویٰ کیوں کہ ”شعر میرا مہمل نہیں، اس سے زیادہ کیا لکھوں“۔ اس بات پر مہابات کیوں کہ ”جیلے کے جیلے مقدور چھوڑ گیا ہوں“۔ یہ شکایت کیوں کہ ”بھائی! مجھ کو تم سے بڑا تعجب ہے کہ اس بیت کے معنی میں تم کو تامل رہا“۔ یہ جیلے منظور شدہ اشعار کے بارے میں ہیں۔ اگر صفائی اور واضحائی ہی بہت بڑا ہنر تھا تو ان جملوں کا کل نہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب شروع سے آخر تک ایک ہی طرز کے پیرو رہے۔ ان کا ارتقا خوب سے خوب ترکی طرف ہوا، لیکن یہ ضرور ہوا کہ فارسی کے غیر عام اور محاورے سے خارج الفاظ کا بوجھ، جو انھوں نے اپنے اردو کلام میں محض اس وجہ سے رکھا تھا کہ ان کے باپ دادا کی زبان اردو نہ تھی اور انھیں مرچہ اردو محاورے پر مکمل دست رس نہ تھی، وہ بوجھ اردو کے محاورے سے پیہم مزولت کی وجہ سے کم ہوتا گیا، ورنہ جہاں تک سوال اشعار کے مشکل ہونے کا ہے، ان کا دیوان سراپا اشکال ہے، کیونکہ ان کی ماہرہ الامتياز خصوصیت ذہن کی ایک ایسی روش ہے جو بہ یک وقت کئی تجربات کا احاطہ کر لیتی ہے اور ان تمام تجربات کا بہ یک وقت اظہار کرنے پر قادر ہے۔

میں اس بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ میں نے غالب کے کلام کے ساتھ ”مشکل“ کی صفت عام معنوں میں استعمال کی ہے، ورنہ حقیقت یہ ہے کہ میں ان کے کلام کو مشکل نہیں بلکہ پیہم سمجھتا ہوں اور ابہام کو اشکال سے کہیں زیادہ بلند منصب کی چیز سمجھتا ہوں۔ میری نظر میں اشکال عموماً شعر کا صیب ہے اور ابہام شعر کا حسن۔ اشکال ایک قطعی صورت حال کا نتیجہ ہوتا ہے، ابہام کی بنیادی خصوصیت غیر قطعی ہے۔ اشکال کی نوعیت معنی یا Code کی ہوئی ہے، جسے حل کر کے مافی الضمیر تک پہنچ سکتے ہیں۔ ابہام ایک ایسا معنی ہے جس میں ہر طرف اشارے ہی اشارے ہیں اور ہر اشارہ گمچ ہوتا ہے۔ اشکال صرف ایک سطح کو پہچانتا ہے، ابہام بہ یک وقت مختلف سطحوں پر حاوی ہوتا ہے، اور اس ذہن کی خصوصیت ہوتا ہے جو مختلف المعنی یا مختلف الکلمیہ حقائق کو ایک ساتھ ظاہر کر سکے۔ چونکہ غالب ابہام اور اشکال کے اس لطیف فرق سے ناواقف تھے، اس لیے انھوں نے اپنے ابہام کو بھی اشکال ہی سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن وہ ابہام کی حقیقت سے فی نفسہ واقف تھے، کیونکہ انھوں نے اشکال کی جو

تعریف کی ہے وہ دراصل ابہام ہی پر پوری اترتی ہے۔ ابہام کا بنیادی تقاضا یہ ہے کہ شعر ہر ایک کے لیے کچھ نہ کچھ معنی رکھتا ہو۔ اشکال کا تقاضا ہے کہ شعر کے معنی اس کو معلوم ہوں جو اس کے معنی کو حل کر سکے اور جب وہ معنی کھل جائیں تو وہ قطعی اور آخری ٹھہریں۔ ممکن ہے کہ کوئی شعر میرے لیے مشکل ہو (کیونکہ میں اس کے الفاظ کے معنی نہیں جانتا یا محاورے بے خبر ہوں، یا اس میں صرف کی ہوئی صحیح تک میری نظر نہیں ہے) لیکن دوسروں کے لیے آسان ہو۔ مندرجہ ذیل مثالیں دیکھیے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا کاغذی ہے جبرین ہر نیکیہ تصویر کا
پھر مجھے دیدہ تر یاد آیا دل جگر گھڑ فریاد آیا
ثابت ہوا ہے گردن مینا پہ خون خلق لرزے ہے موج بے تری رفتار دیکھ کر

اس بات سے قطع نظر کہ پہلے شعر میں کچھ ابہام بھی ہے، شعر کا اشکال اس کی صحیح میں مضمر ہے۔ اگر صحیح صاف ہو جائے تو ظاہری معنی کچھ ہی آجائے ہیں۔ دوسرے شعر میں ”جگر گھڑ“ کے صحیح معنی (بہت پیاسا) معلوم ہوں تو بات صاف ہو جاتی ہے۔ تیسرے شعر میں معنائی کیفیت ہے جس کا اشارہ معشوق کی مست رفتاری ہے۔ لہذا ان اشعار کا مشکل ٹھہرا خود ان اشعار پر نہیں بلکہ پڑھنے والے کی ذہنی اور علمی استعداد پر منحصر ہے یا پھر اس کے ذہن کی ساخت پر۔ بعض لوگ معنی جلد حل کر لیتے ہیں لیکن دوسرے معاملات میں معمولی ذہن کے مالک ہوتے ہیں۔ بعض لوگ معنی حل کرنے میں اصرار ثابت ہوتے ہیں لیکن ان کی ذہانت مسلم ہوتی ہے۔ مشکل شعروں کی کچھ اور مثالیں دیکھیے:

گمس کو باغ میں جانے نہ دینا کہ نائن خون پہوانے کا ہوگا
نہ بٹھا حلقہ ماتم میں گرفتاروں کو نخل گوں خط تو پہ گرد خط رخسار نہ کھینچ
کیا کہوں پیارئی فلم کی فراغت کا بیاں جو کہ کھایا خون دل بے منت کیسوں تھا

اس قسم کے اشکال کی مثالیں قصیدے اور مرثیے میں قدم قدم پر ملتی ہیں۔ خود غالب کے قصیدے ایسے شعروں سے بھرے پڑے ہیں جن کا مفہوم سمجھنے کے لیے محاورے اور اصطلاح کا علم ہونا ضروری ہے۔ لیکن یہ سبھی اور خارجی اشکال محض غالب کا طرز امتیاز نہیں، مانع اور

مومن کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں یہی کیفیت ملتی ہے۔ غالب کے بارے میں یہ کہا کہ انھوں نے اپنی مشکل گوئی ترک کر دی، گویا یہ کہتا ہے کہ انھوں نے فطرت بدل دی۔ چونکہ غالب کے کلام کی اساس جذبے سے زیادہ تجربے اور جذباتیت سے زیادہ عقلیت پر ہے اس لیے انھیں وہ جھپٹے گیاں بھی عزیز تھیں جو شعر میں ظاہر کیے ہوئے تجربے کو لفظی صنعتوں کے ذریعے ایک ایسی کیفیت پیش دیتی ہیں جو پڑھنے والے کے رد عمل کو مختلف راہیں تلاش کرنے میں معاون ہوتی ہے۔ قاری سمجھتا ہے کہ شعر کا مقصد وہ نہیں ہے جس کی طرف اس کا ذہن منتقل ہو رہا ہے، لیکن مضمون کے واضح ہوتے ہوئے بھی وہ نسبتاً غیر متعلق رد عمل جو ذہن میں پیدا ہو رہے ہیں، شعر کے لطف کو دوبالا کر رہے ہیں، اس لیے وہ ان غیر متعلق رد عمل کو بھی اپنے محسوسات میں در آنے دیتا ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ غالب اس لیے مشکل گو تھے کہ وہ اپنی فطرت سے مجبور تھے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ چونکہ ان کی فطرت میں منفرد ہونے کا اتنا شدت سے دویت ہوا تھا اس لیے انھوں نے خود کو دوسروں سے مختلف و ممتاز کرنے کے لیے ایسی راہ جان بوجھ کر اختیار کی جو مذاق عام کے متنافی تھی۔ گویا انھوں نے ایک منصوبہ بنایا کہ مجھے دوسروں کے مقابلے میں مختلف شعر کہنا ہیں اور اس منصوبے کو عملی جامہ پہنانے کے لیے انھوں نے مروجہ اسلوب کے برخلاف ایک جھپٹا اسلوب اختیار کیا۔ محمد حسین آزاد کی تشبیہیں یہی ہیں اور بہت صحیح ہے لیکن یہ تشبیہیں اپنی منطقی انجائیک نہیں لے جاتی تھی ہے، کیونکہ سوال یہ الگ تھا ہے کہ غالب نے مختلف ہونے کے لیے جھپٹا اسلوب ہی کیوں اختیار کیا؟ میر کا دیوان ”کم از گلشن کشمیر“ نہیں تھا، لیکن غالب کے ہم عصر میر کو صرف اوہی دل سے خراج دیتے تھے۔ نہ ذوق کا اسلوب میر سے مستعار تھا، نہ مومن کا، نہ نازک کا۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غالب کا زمانہ آنے آتے آتے لوگ میر کو بھول چکے تھے۔ شعر کی ہیئت میں میر کا سب سے بڑا کارنامہ یعنی ہندی بحروں کو اردو کے سانچے میں ڈھالنا لوگ اس درجہ فراموش کر چکے تھے کہ اس عہد کے صد ہا غزل گویوں نے بھول کر بھی ان بحروں میں غزل نہیں کہی۔ (غالب نے البتہ ”کام تمام کیا“ کی زمین میں اپنے خاص رنگ کے چند شعر کہے ہیں)۔ میر کے لہجے کی اپنائیت اور احساس ہم جلیسی اب اس درجہ متروک ہو چکے تھے کہ پہلو ان سخن کے بے کیف مضمون آرائیاں اور انشا کے خم ٹھونکنے کے انداز اور مومن کی زمانہ نازک خیالیاں اور ذوق کے اخلاقی مضامین،

یہ سب مروج تھے، مگر میر کا کہیں پتہ نہ تھا۔ مصحفی جو اپنے دہلوی ہونے پر فخر کرتے رہے، میر کے اصل مقبوضہ علاقے میں در آنے سے ہمیشہ کتراتے رہے۔ آتش اپنی قلندرانہ دعوت کے باوجود (جو میر کے مزاج سے مشابہ ہے) لفظی اور جسمانی بازی گری کے والد و شہدا رہے۔ ایسے عالم میں غالب کے لیے آسان راستہ یہ تھا کہ وہ میر کی طرح کے شعر کہتے اور عجی طرز میر کا لقب حاصل کر کے نام کھاتے۔ لیکن انھوں نے ایسا نہ کیا۔ دوسری صورت یہ تھی کہ دہلی کے شین اور محفوظ لہجے کو ترک کر کے اپنے استاد نظیر اکبر آبادی کی ارضیت اور جسمیت پر توجہ کی جاتی۔ غالب یہ بھی نہ کر سکے۔ تیسری صورت یہ تھی کہ جرأت کی چوہا چائی میں طرد مزاج کی آمیزش کر کے اس کی چال ڈھال میں وقار اور اس طرز گفتار میں معنویت پیدا کی جاتی۔ غالب اس سے بھی معذور رہے۔

لہذا یہ بات مسلم ہے کہ غالب نے جان بوجھ کر ایک ایسا اسلوب اختیار کیا جو اس وقت مقبول نہیں تھا اور آج بھی بہت حد تک نامقبول ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ ایسا انھوں نے اس وجہ سے کیا کہ انھیں پابنگی رسم و رواج گوارا نہ تھی۔ لیکن بنیادی سوال یہ ہے کہ انھوں نے بہت سے اسالیب میں وہی ایک اسلوب کیوں اختیار کیا جو اردو شاعری کی روایت سے تقریباً ٹھکانا تھا؟ منفرد ہونے کے اور بھی طریقے تھے۔ یہی ایک طریقہ کیوں؟

اگر یہ کہا جائے کہ انھوں نے یہ طرز تخلیق بیدل میں اختیار کیا اور وہ اس وجہ سے کہ غالب فارسی شاعری کی روایت کے پروردہ تھے اور بیدل ایک فارسی شاعر تھے، تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ پھر بیدل ہی کیوں؟ حافظ و سعدی و نظیری کیوں نہیں؟ غالب کے یہاں تصوف عالیہ کے اثرات پائے جاتے ہیں لہذا عراقی و عطار کیوں نہیں؟ خسرو کے وہ بڑے معتقد تھے۔ لہذا خسرو کیوں نہیں؟ ہندوستانی فارسی گوہوں میں فیضی مستند تھا۔ لہذا کتب فیضی کیوں نہ اختیار کیا؟ ان سوالات کا شافی جواب ایک ہی ممکن ہے اور وہ بھی بہت شافی نہیں ہے۔ یعنی غالب اپنی فطرت سے مجبور تھے۔ ان کے مزاج کا خاصہ ہی یہ تھا کہ وہ ایک بلند آہنگ لہجہ اختیار کریں جس کی تعمیر میں ان دہنی اور عقلی مشاہدوں کا ہاتھ ہو جو تمام دنیوی مسائل پر محیط ہوں، لیکن جن کا جزو اعظم عام انسانوں کی دنیا نہ ہو بلکہ ایک فکری اور کشفی Visionary کیفیت ہو۔ ان دہنی اور عقلی مشاہدوں کی مثال روشنی کی ان شعاعوں کی ہے جو کسی مشین سے برآمد ہوتی ہیں۔ وہ گردش کو تو منور کر دیتی ہیں لیکن خود مشین کو گرد و پیش سے کوئی علاقہ

نہیں ہوتا اس مزاج کا شاعر داخل سے خارج میں نفوذ کرتا ہے لیکن خود اس کا وجود برقرار رہتا ہے۔ وہ داخل کو خارج میں ضم کرنے کے بجائے خارج سے الگ ہٹ کر اپنے وجود کو Liver کی طرح استعمال کرتا ہے اور اس کے ذریعے سے خارج کی بجائے خارج سے الگ ہٹ کر اپنے وجود کو Liver کی طرح استعمال کرتا ہے اور اس کے ذریعے سے خارج کی حقیقت کو الٹ پلٹ کر دیکھتا ہے۔ یہ لافضیت کی ایسی انوکھی مثال ہے جس کی نظیر اردو شاعری تو کیا دنیا کی شاعری میں بھی کم ملتی ہے۔

یہاں پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان سب باتوں کی بنیادی اصل یہ ہے کہ چونکہ غالب نے بیدل کا مطالعہ بہت کم عمری میں کیا تھا اور ان کی زندگی کے نشو و نما کی سال Formative Years کلام بیدل ہی کی صحبت میں گزرے تھے، اس لیے کیا تعجب ہے اگر انھوں نے بیدل کا اثر قبول کیا۔ اول تو یہی بات محل نظر ہے کہ غالب نے سراسر بیدل کا اثر قبول کیا۔ لیکن دوسری اور زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہر حقیقی شاعر اپنے اوائل دور کے لفظ یا تا مناسب اثرات سے بہت جلد آزاد ہوتا ہے۔ کیلیس نے ملٹن کی نظم معرا کا شدید اثر قبول کیا تھا، لیکن اس نے اپنی طویل نظم Hyperion اس لیے نامکمل چھوڑ دی کہ وہ اس کے خیال میں بہت زیادہ ملٹن زدہ تھی۔ اقبال نے داغ کا اثر قبول کیا لیکن چند ہی دنوں میں وہ ان سے اس طرح الگ ہو گئے کہ داغ کے زیر اثر کبھی ہوئی غزلیں اب اقبال کی غزلیں معلوم ہی نہیں ہوتیں۔ بودلیئر، گوئیٹے کی رومانیت سے متاثر ہوا اور اڈگر ایلن پ کے کلام سے اس کا تعارف خاصی شعوری سر میں ہوا۔ لیکن پ کے کلام پڑھتے ہی اسے محسوس ہوا کہ وہ اب تک اندھیرے میں تھا۔ خود ہمارے عہد میں میراجی نے ترقی پسند محاورے کے برخلاف میر سے فیض حاصل کیا (ان کی غزلیں اس کی بین مثال ہیں) لیکن انھوں نے اپنے اصلی اعطادات کو میر کی ہوا بھی نہ گھنے دی۔ لہذا صرف یہ کہنے سے کام نہیں چلے گا کہ چونکہ غالب نے نو عمری میں بیدل کو بہت پڑھا تھا اس لیے وہ ان کے دل دلوہ ہو گئے۔ ہم سب نے ساحر لدھیانوی کو نو عمری میں بہت پڑھا تھا، لیکن اب شاید ہی ان کا کوئی دلدادہ ہو۔

محمد حسین آزاد کی شخصیات پر اتنا اضافہ کرنے کے بعد کہنے کی ایک دو باتیں اور ہیں، تاکہ غالب کے شعری مزاج کو پہچاننے میں آسانی ہو۔ سب سے پہلی بات تو وہی ہے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، یعنی غالب پر بیدل کا اثر۔ خاتم بیدل کو شعری سفر میں اپنا عصا

فرض کرنے کے باوجود غالب بیدل پر کیٹنا نکمے نہیں کیے ہوئے تھے:

اسد ہر جاخن نے طرح بارغ تازہ ڈالی ہے مجھے رنگ بہار ایجادی بیدل پسند آیا
مجھے رادوخن میں خوف گم رہی نہیں غالب عصائے خضر صحرائے غن ہے خامہ بیدل کا

ان اشعار اور اپنے اعترافات کے باوجود غالب کو سمجھنے کے لیے صرف بیدل کا حوالہ کافی نہیں۔ اول تو جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، غالب پروپیگنڈا کے ماہر تھے۔ انھوں نے لوگوں کو برگشتہ دیکھ کر کہہ دیا کہ بھائی ہم تو بیدل کے پیروکار تھے، اب جب عقل آئی ہے تو اس سے منحرف ہوئے ہیں۔ جب یہ بات ثابت ہے کہ غالب بیدل سے منحرف نہیں ہوئے تو یہ بات بھی، نانا ضروری نہیں کہ وہ بیدل کے کلیٹا غلام تھے۔ بیدل کی سرشت میں ایک صوفیانہ پر اسرار تھی جس سے غالب بالکل خالی نظر آتے ہیں۔ بیدل صرف شاعر نہ تھے، وہ ایک طرح کی مابعد الطبیعیات کے اگر موجد نہیں تو ماہر ضرور تھے۔ یہ مابعد الطبیعیات علم وجود Ontology سے بھی آگے کی چیز تھی۔ غالب پر عقلیت اور ہوش مندی حاوی تھی۔ بیدل اس سے تقریباً بالکل معرا تھے لہذا کلام غالب کے لیے صرف کلام بیدل استعارہ نہیں ہو سکتا۔ غالب نے بیدل سے بہت کچھ سیکھا تھا، لیکن اپنے مزاج میں عملی فکر کے غالب عنصر کی وجہ سے انھوں نے جو دنیا خلق کی وہ ہمارے لیے بیدل سے زیادہ Relevant ہے۔ غالب نے بیدل سے شعر کا فن ضرور سیکھا لیکن انھوں نے بیدل کا اثر اس لیے قبول کیا کہ بیدل صائب اور عربی سے زیادہ پیچیدہ خیال تھے۔ اگر بیدل نہ ہوتے تو غالب عربی اور صائب کو اپنا استاد مانتے۔ شعر میں لفظ کو برستے کا اسلوب بیدل سے سیکھ کر غالب نے اس میں اپنی ہوش مندی داخل کی۔ جن چیزوں کو وہ ”خیالی مضامین“ کہہ کر ٹال گئے ہیں دراصل وہ اسی ہوش مندی اور عقلیت کا اظہار ہے جو بیدل کے یہاں نہیں ملتی۔

بیدل کے بلند اور دور رس طرز اظہار کو اپنانے کی ایک اور وجہ ہو سکتی ہے، غالب اردو کے ان چند بڑے شاعروں میں سے ہیں جنھوں نے جاگیردارانہ ماحول میں آنکھ کھولی۔ انھیں اپنے حسب و نسب پر بھی فخر بہت تھا۔ ذوق کے ہاتھ میں استرا تھا یا زیادہ سے زیادہ کوار۔ مومن میں رئیسانہ آن ہاں تھی لیکن ان کا سلسلہ نسب غالب کی طرح ممتاز و منفرد نہ تھا۔

۱۔ علامہ ”چهارمصر“ از بیدل۔ ان تفصیلات کے لیے میں اپنے دوست ڈاکٹر نیر مسعود کا ممنون کرم ہوں۔

اقتدار و اختیار کی جس فضا میں غالب نے پردوش پائی اور جس خاندان سے وہ تعلق رکھتے تھے اس میں شاعر کا وجود تقریباً قول محال تھا۔ لیکن ایسی فضا میں آنکھ کھولنے والا شاعر:

دور بیضا غبار میر اس سے عشق بن یہ ادب نہیں آتا

کی طرح کا شعر نہیں کہہ سکتا تھا۔ اس حقیقت پر کم نقادوں کی نظر غمی ہے کہ غالب کا گھریلو ماحول اس بات کا طالب تھا (جس طرح جوش کا گھریلو ماحول بھی اس بات کا متقاضی تھا) کہ اس میں پروان چڑھنے والا شاعر قلندرانہ آزادہ روی کے بجائے شاہانہ آزادہ روی اور بلند کوشی کا حامل ہو۔ نظیر اکبر آبادی اگر جوش کے گمرانے میں جنم لیتے تو شاید وہ بھی کڑکتے گر جتے ہوئے شعر کہتے۔ غالب کی دانش ورانہ واقعیت جس میں حدود و قیود کو توڑ نکلنے کے رومانی ادا بھی ملتی ہے ایسے ماحول کی آئینہ دار ہے جو فنی اور عقلی برتری کا پروردہ تھا۔ غالب کے یہاں جس ہوش مندی کی کار فرمائی ملتی ہے اس کے لیے دانش ورانہ، بہیم اور پیچیدہ اسلوب کے سوا کوئی اور اسلوب مناسب ہی نہ تھا۔ اشیاء کو نہ نہ سمجھتا اور انھیں اس طرح پیش کرنا کہ ان کی تمام جہیں بہ یک وقت دکھائی دے سکیں، یہ جنون کے انداز نہیں ہیں۔ جنون (مثلاً میر کا جنون) اشیاء کی وحدت کو پہچانتا ہے، پیچیدہ حقیقتوں کو آئینہ کر کے پیش کرتا ہے۔ عقل اشیاء کی نیرنگی کو پہچانتی ہے اور سہل حقیقتوں میں بھی وہ جہتیں ڈھونڈتی ہے جو دوسروں کی نظر سے پوشیدہ تھیں۔ عقل کا اسلوب سادہ نہیں ہو سکتا۔

شاعری، اور خاص کر اردو شاعری میں جنون کو بڑا اہم مرتبہ حاصل رہا ہے۔ ارسطو نے تو شاعروں کو مجنون قرار ہی دیا تھا، شیکسپیر نے بھی ماضی، مجنون اور شاعر کو ایک ہی صف میں رکھا تھا۔ تمام بڑے شاعر، اور خاص کر تمام بڑے رومانی شاعر، کسی نہ کسی حد تک عقل کے اس غیر توازن کے آئینہ دار ہیں جو ابتدائی شکل میں عقل طرز افہام کی نفی کرتا اور تخیلی یا دھندانی طرز افہام پر اصرار کرتا ہے۔ نیز اپنی آخری شکل میں عقلی بیوہار سے کھل نکلا کر کے باقاعدہ جنون میں بھی تبدیل ہو سکتا ہے۔ جنون اور عقل دراصل اشیاء کے افہام کے دو طریقے ہیں۔ اور شاعری اور مابعد الطبیعیات میں جنون کو عقل پر فوقیت حاصل ہے۔ جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، تخیل اور دھندان کی قوت پر اس اصرار کی وجہ سے جو غیر توازن پیدا ہوتا ہے وہ اکثر شعراء کی ذاتی زندگی میں بھی نظر آتا ہے، اور اس کا اظہار لرزہ خیز و خوف آگیز بھی ہو سکتا

ہے۔ بود لیئر نے اپنے روز نامے میں ان کیفیات کا ذکر ایک انوکھی شدت اور دل ہلا دینے والی بے چینی کے ساتھ کیا ہے۔ ایک جگہ وہ کہتا ہے: ”میں نے اپنے ہسٹریا کو روٹکنے کھڑے کر دینے والے خوف اور ابتراز کے ساتھ پالا ہے۔ اب مجھے مسلسل دوران سر کی شکایت رہتی ہے۔ آج 23 جنوری 1862 کو مجھے ایک انوکھی طرح کا احساس ہوا۔ میں نے جنون کے ہال و پر کو اپنے سر پر سے گزرتے ہوئے محسوس کیا۔“ آغاز جنون سے پہلے کی ایک نظم میں وہ کہتا ہے:

ہم اسی وقت صحت مند ہوتے ہیں جب ہم زہر پیتے ہیں
یہ آگ ہمارے دماغ کے ظلیوں کو اس طرح جلا ڈالتی ہے
کہ ہم چاہتے ہیں اس قصر میں غرق ہو جائیں
جنت ہو یا دوزخ؟ کسے اس کی فکر ہے؟
لامعلوم سے گزر کے ہم نئے کو پالیں گے

بلا واسطہ علم پر اس شدت کا اصرار غالب کے یہاں مفقود ہے۔ ہال معقا اور سایہ ہا کا ذکر بار بار کرنے کے باوجود وہ شاید ان چیزوں پر یقین نہیں رکھتے تھے۔ کہیں کو اپنے آخری دنوں میں اندھیرے سے بہت دھشت ہونے لگی تھی اس لیے اس کا تیار دار دوست شمعوں کو دھاگے سے اس طرح باندھ کر رکھ دیتا تھا کہ ایک بعد دوسری خود پہ خود جل اٹھے۔ ایک رات جب کہیں کی آنکھ اچانک کھل گئی اور اس نے خود پہ خود روشن ہوتی ہوئی شمع کو دیکھا تو ایک دم پکار اٹھا: ”جان! جان! دیکھو! پریاں میری روح سلب کرنے کو آئی ہیں۔“ غالب اگر یہ منظر دیکھتے تو سوچہ گل کے چراغاں کا ذکر کرتے۔ سوت جس کا تذکرہ میر نے اس ذوق و شوق سے کیا ہے:

لذت سے نہیں خالی جانوں کا کچا جانا	کب فطر و مسیحا نے مرنے کا حرا جانا
کچھ نہ دیکھا پھر بہ جز یک فعلہ پر بیچ و تاب	شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا
مت کر جب جو میر ترے غم میں مر گیا	بیٹے کا اس مریض کے کوئی بھی ڈھنگ تھا
جم گیا خوں کف کاٹل پہ ترا میر زبیں	ان نے نہ دیا کل ہاتھ کو دھرتے دھرتے
اس کی ایٹائے عہد تک نہ بنے	مر نے ہم سے بے وفا کی

یہی موت غالب کے لیے دہلی چلے پن، تازہ گفتاری اور عقلی شکست و ریخت کے موقع فراہم کرتی ہے:

مرتے مرنے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی دوائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے
بہار حیرت نگارہ سخت جانی ہے حنائے پائے اجل خون کشاں تجھ سے
جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا
زمین کو صفحہ گلشن بنایا خوں چکانی نے جس بالیدنی ہا از دم نچھہ ہے پیدا

بود لیئر کی ڈائری کے تقریباً چھ مہینے پہلے یعنی 23 مئی 1861 کو غالب نے لکھا تھا: ”نہ سخن وری رہی نہ سخن دانی، کس برے پر تپا پائی۔ ہائے دلی! دوائے دلی! بھار میں جائے دلی!“ غالب کا جنون اس سے آگے بھی نہ بڑھا۔ میر کی طرح انھیں بھی ادراق معصوم کے پارہ پارہ ہونے کا فہم تھا، لیکن انھوں نے میر کی طرح کسی چاند میں کسی کی شکل نہ دیکھی تھی۔ دلی کا مرثیہ جو انھوں نے اس خط میں لکھا تھا، دوسروں کو رلا دیتا ہے۔ یہ وہ جنون ہے جو کثرت فہم سے پیدا ہوا ہے، وہ جنون نہیں جو بود لیئر نے عقل کی فلی کر کے Delight اور Terror کے ساتھ پالا پوسا تھا۔ چنانچہ غالب کا کلام ایک ایسے ہوش مند اور عقل کو ش انسان کا کلام ہے جو کائنات کے مظاہر میں خود کو گم نہیں کر دیتا۔ ان کی تمام رومانیت بغاوت کی رومانیت ہے، لیکن رومانی ہونے کے باوجود وہ دل کو روکے رہتے ہیں، دماغ کو آگے لاتے ہیں، اس لیے ان کا کلام مشکل ہے۔ یہ افکار و پیچیدہ مہارت آرائی کا مرہون منت نہیں ہے، بلکہ ایک لکری سلیس کی آخری کڑی ہے جس میں وجدان ایک ایسی عقل کا تابع ہے جو ہمہ جہت ہے:

برودے شش جہت در آئینہ باز ہے یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا
دا کر دیے ہیں شوق نے بند قلاب حسن غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

غالب نے معشوق کو مشکل پسند کہا ہے۔ لہذا دیکھنا یہ ہے کہ مشکل پسندی کی تعریف انھوں نے کیا کی ہے۔ یہ بات طے کرنے کے بعد کہ غالب مشکل پسند کیوں تھے اور یہ کہنے کے بعد کہ ان کا اشکال دراصل صد جہت ابہام کا مرہون منت ہے، اب یہ دیکھنا ضروری ہے کہ ان کے شعر کی وہ داخلی شہیدیات کیا ہے جس کے ذریعہ سے یہ صد جہت ابہام برودے کار

آتا ہے:

شمار سج مرغوب بت مشکل پسند آیا تماشا ہے بہ یک کلف بدون صد دل پسند آیا

معشوق کو بہ یک کلف بدون صد دل کی ادا خوش آتی ہے۔ اپنی اس ادا کو ظاہر کرنے کے لیے وہ مجرد الفاظ سے کام نہیں لیتا، بلکہ ہاتھ میں حقیقی سرخ کی قبیج لے لیتا ہے۔ گویا وہ اپنی سرشت کا استعاراتی اظہار کرتا ہے۔ یہ کہنے کے بجائے کہ میں مشکل پسند بھی ہوں اور ایک ہاتھ سے سیکڑوں دل اڑا لے جاتا مجھے اچھا لگتا ہے، وہ اپنے ہاتھوں میں قبیج لے کر بہ یک وقت دو حقائق کا اظہار کرتا ہے، اور ایسا اظہار جو بلا واسطہ الفاظ کا مرہون منت نہیں ہے۔ اس طرح استعاراتی انداز بیان مشکل پسندی کا معیار ضمیر۔ استعاراتی انداز بیان سے جو فوائد حاصل ہوتے ہیں ان میں سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ استعارہ اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کے لیے وہ لایا گیا ہوتا ہے۔ چنانچہ جس حقیقت کی نمائندگی کرنے کے لیے استعارہ لایا جاتا ہے، وہ حقیقت اپنے عمومی Dimension سے بڑی ہو جاتی ہے، یا اس میں کسی ایسی جہت کا اضافہ ہو جاتا ہے جو اس میں پہلے نہیں تھی۔ دوسرا حاصل یہ ہوتا کہ ایک استعارہ بہ یک وقت کئی حقیقتوں کی طرف اشارہ کر سکتا ہے۔ اس طرح شعر کی روایتی خوبی، یعنی ابہاز تو واصل ہو ہی جاتی ہے، لیکن ساتھ ہی ساتھ اکثر یہ بھی ممکن ہو جاتا ہے کہ دو متضاد حقائق کو ایک ہی ساتھ ظاہر کر دیا جائے۔ اس سے بڑھ کر منزل یہ ہوتی کہ دو متضاد حقائق کو اس طرح ظاہر کیا جائے کہ وہ دراصل ایک ہی نظر آئیں۔ بودیلر نے رومانیت کی تعریف یوں کی تھی کہ یہ "محسوس کرنے کا ایک ذہنک ہے"۔ اس پر یہ اضافہ کیا جاسکتا ہے کہ چونکہ انسان کا ذہن اکثر مختلف کیفیات یا مشاہدات کو ایک ساتھ اپنے دائرے میں لے لیتا ہے، اس لیے محسوس کرنے کے اس نئے ذہنک کو ظاہر کرنے کے لیے استعارے کی زبان استعمال کرنا پڑتی ہے۔

میں نے ابھی متضاد حقائق کو ایک کر کے دکھانے کی بات کی ہے۔ ہیئت اور موضوع بھی متضاد حقائق ہیں اور استعارہ ان کو بھی ایک دوسرے میں ضم کر دیتا ہے۔ ہلیگل نے ڈیڑھ سو برس پہلے کہا تھا کہ جدید ادب "ہیئت اور موضوع کے، بہ حیثیت ضدین آپس میں Intimate Penetration کی کوشش کرتا ہے۔ جس چیز کا استعارہ کیا جائے اسے موضوع اور استعارے کو ہیئت فرض کیا جائے تو استعارے کی کار فرمائی کا عجیب عالم نظر آتا ہے۔ موجودہ شعر میں

معتوق نے اپنی صد دل ستانی کا استعارہ اوزارہ مشکل پسندی تسبیح کو ہاتھ میں لینے سے کیا ہے۔ اس طرح تسبیح کے سرخ دانے دل کا مقام اختیار کر لیتے ہیں۔ جس طرح تسبیح کے دانے معتوق کی انگلیوں کے پس سے گرمی اور حرکت پاتے ہیں اسی طرح عاشقوں کے دلوں کو محبت کی انگشت نگاہ سے گرمی اور حرکت نصیب ہوتی ہے۔ جس طرح تسبیح کا ہر دانہ انگلیوں کی حرکت کے ساتھ ساتھ اوپر سے نیچے تک کا سفر کرتا ہے لیکن جہاں کا تہاں رہتا ہے، اسی طرح عاشقوں کے دل اپنی تمام دشت خیزیوں، امید و بیم، قرب و بعد کے زیر و بم کے باوجود وہیں کے وہیں رہتے ہیں۔ محبوب کی حنا آلودہ، سفید اور عذری انگلیاں تسبیح کے سرخ دانوں کے ساتھ وہی رشتہ رکھتی ہیں جو صبح اور شفق کا ہوتا ہے۔ شفق کے غروب ہونے کے باوجود صبح کی سفیدی کم نہیں ہوتی۔ اس طرح تسبیح کا ہاتھ میں لینا، جو استعارہ ہے، اور دل بری جو شے مشہود ہے، ایک ہی ہو جاتے ہیں۔

لہذا غالب کے نزدیک مشکل پسندی کا معیار استعارہ ہے۔ لیکن اس استعارے میں اس مخصوص ہوش مندی کی بھی کار فرمائی ہے جس کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے اور جو میر کے یہاں مفقود نظر آتی ہے۔ اس ہوش مندی یعنی دانش دارانہ حاکمیت کا نتیجہ یہ ہوا کہ غالب کا استعارہ ہیئت اور موضوع کے اس استخراج کو حاصل کر لیتا ہے جہاں استعارے کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ درہ استعارے کا روایتی استعمال تو استعارے کو لباس کی طرح برتا ہے جس کو شعر سے الگ بھی کر سکتے ہیں۔ بہت ممکن ہے استعارہ الگ کرنے سے شعر کے زور یا حسن میں کمی آجائے۔ لیکن بنیادی مفہوم میں کمی نہیں آسکتی۔ غالب کے یہاں استعارہ چونکہ الگ نہیں ہو سکتا، اس لیے الگ کرنے کی کوشش شعر کا خون کرنے میں کامیاب ہو جائے تو ہو جائے، لیکن اور کچھ نہیں ہاتھ آسکتا۔ یہی غالب کے شعر کا افسانہ ہے۔ ہم استعارہ الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور شعر کو تلف کر دیتے ہیں۔ اگر استعارے کو الگ کر کے صرف یوں کہا جائے کہ معتوق مشکل پسند ہے اور اسے بہ یک کف صد دل بردن کی ادا پسند ہے تو وہ تمام معنویتیں جو اس عمل میں شہر سجد نے پیدا کی ہیں، غائب ہو جائیں گی۔

استعارے کے ذریعے موضوع اور ہیئت کا استخراج ان شاعروں نے بھی حاصل کیا ہے جو جنون کے شاعر ہیں، یعنی جن کے یہاں تخیلی طرز افہام و آگہی کو اس درجہ فوقیت حاصل ہے کہ وہ دانش مندانہ تفکر کی نفی کرتے ہیں۔ میر اور فیض کی مثالیں سامنے کی ہیں۔ لیکن انوکھی

بات یہ ہے کہ اس استخراج کے باوجود ان کے یہاں استعارے کا وہ فائدہ کم کم نظر آتا ہے جس کی طرف میں نے شروع میں توجہ دلائی تھی۔ یعنی ان کا استعارہ حقیقت کو اس درجہ بڑا نہیں کر دکھاتا کہ اس میں حقائق کی کئی ایسی جہتیں نظر آنے لگیں جو پہلے دیکھیں۔ غالب کے ابہام کا راز اسی نکتے میں ہے اور یہ کیفیت ان کے کلام میں الفاظ کے ماورائی معانی سے اس غیر معمولی اشغال کے ذریعے پیدا ہوتی ہے جو دوسرے شاعروں کے یہاں نہیں ملتا۔ ایک شعر جو میں نے پہلے غالب کے عقلی اشغال کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے، پھر دیکھیے:

جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

اس شعر کے استعارے کی اساس چند حقائق پر ہے جو بہ ذات خود فرضی ہیں اور چند اور حقائق کا استعارہ ہیں۔ یہ فرضی حقائق عام ہیں اور وہ حقائق بھی جن کا یہ استعارہ ہیں۔ عاشق محبوب سے محبت کرتا ہے، یہ بنیادی اور اصلی حقیقت ہے۔ اس کا استعارہ یہ ہے کہ عاشق محبوب پر جان دینے کو تیار ہے، یا اس پر محبوب کے حسن کا اس قدر شدید اثر ہوتا ہے کہ اسے موت سے مشابہہ کہا جاسکتا ہے۔ اس استعارے کو پلٹ دیجیے تو ظاہر ہوتا ہے کہ معشوق عاشق کی جان لیتا ہے۔ اس استعارے کو اور پھیلائیے تو ظاہر ہوتا ہے کہ معشوق کی بے رخی عاشق کو شاق گزرتی ہے اور اس کے لیے موت کے برابر ہے۔ شاعری میں یہ استعارے حقائق کی شکل اختیار کر چکے ہیں۔ اب ان حقائق کا استعارہ یہ ہے کہ معشوق، عاشق کی موت کے لیے تگوار یا اس طرح کے دوسرے ساز و سامان رکھتا ہے۔ اور عاشق چونکہ معشوق پر مرنا ہے اس لیے وہ اس کی تگوار سے قتل ہونے کو تیار ہے۔ قتل ہونے پر آمادگی اس شوق کا اعتبار ہے جو معشوق کے لیے عاشق کے دل میں ہے اور معشوق بھی چونکہ بے رخی کا شیعہ رکھتا ہے، اس لیے اسے قتل کرنے میں کوئی عار نہیں۔

استعارہ در حقیقت بخولہ حقیقت ہے، اس درجے پر غالب کا شعر ظہور میں آتا ہے۔ شدت شوق و جذبہ کے عالم محسوس چیز ہو جاتا ہے۔ یہ کیفیت جنسی پہچان کی حالت میں خاص طور پر نمایاں ہوتی ہے۔ تگوار جو ہوا میں لپ لپاتی ہوئی گردش کر رہی ہے اور عاشق کی گردن پر گرنے والی ہے، پہچان محسوس کا منظر پیش کرتی ہے۔ گویا تگوار عاشق کی گردن اتار دینے کو ہے۔ لیکن یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ جذبہ بے اختیار شوق کس کا ہے؟ یہ جذبہ تگوار

کا بھی ہو سکتا ہے جو گردن اڑانے کو بے چین ہے۔ یہ عاشق کا بھی ہو سکتا ہے جو مرنے کو بے چین ہے اور اس کی بے چینی نے گوار کو بھی متاثر کر دیا ہے۔ یہ جذبہ معشوق کا بھی ہو سکتا جو گردن اڑانے کے لمحہ میں اس قدر شدید جذباتی پہچان کا شکار ہے کہ اس کا اثر گوار پر بھی ظاہر ہو رہا ہے۔ گو حقیقت صرف اس قدر ہے کہ عاشق قتل ہونے کو تیار ہے، لیکن استعارے نے اسے اتنا بڑا کر دیا کہ اب اس میں ایسی بہت سے کیفیتیں موجود نظر آنے لگیں جو فی الواقع اس میں نہیں تھیں۔

اگر اس شعر میں قاری یا عربی کا کوئی مطلق لفظ یا کوئی دور از کار تصحیح رکھ دی جاتی تو شعر صرف مشکل ہو جاتا لیکن یہاں عام الفاظ کے ان مضامین سے دل چسپی ظاہر کی گئی ہے جو فی الواقع ان الفاظ کے ماوراء ہیں۔ ”جذبہ بے اختیار شوق“ کی ماورائیت یہ ہے کہ اگرچہ ”شوق“ کا لفظ عاشق کے دل کا حال بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے، لیکن اس جگہ اسے یوں استعمال کیا گیا ہے کہ وہ اگر اس معنی کی بالکل نفی نہیں کرتا تو کم سے کم دوسرے معنی کو آنے سے روکتا بھی نہیں۔ شخص کی بے رنجی اگر غیر معمولی جوش و شوق کی طرف اشارہ کرتی ہے تو اس کے ساتھ جنسی پہچان کا پہلو بھی در آتا ہے جو ”ششیر“ کے علامتی لفظ سے استحکام پاتا ہے۔ ”ششیر“ کا ماورائی مفہوم شدید جنسیت کا حامل ہے۔ اس طرح ”ششیر“ اور ”دم ششیر“ ایک دوسرے کے جنسی معنی کو مستحکم کر رہے ہیں۔ جنون کے خلق کردہ اشعار ان وحید گیوں کے اہل نہیں ہو سکتے۔ ان کی مثالیں دیکھنے کے لیے تو بس شیکسپیر ہی کے پاس جانا ہوگا۔ استعارے کو عقل سے محروم کرنے کا یہ تصور غالب کی مشکل گوئی کی اساس ہے۔ اس کے مطالعے کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اسے قصیدے اور مرثیے کے عقلی مشکل پن سے الگ چیز سمجھا جائے۔ غالب کا اشکال بالذات مقصود نہیں تھا بلکہ اس کا مقصود مشاہدات کی مختلف سطحوں کو یک جا کرنا تھا۔

اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ مشکل شعر غراب ہوتا ہے اور آسان شعر خراب تر۔ آسان (یعنی مبہم کی ضد) شعر بھی اچھا اور بڑا شعر ہو سکتا ہے۔ مشکل شعر بھی اچھا ہو سکتا ہے، لیکن مبہم شعر اور مشکل شعر ہم معنی اصطلاحات نہیں ہیں۔ غالب کو مشکل گو کہہ کر ٹال دینے سے معنی یہ ہیں کہ انھیں غزل میں قصیدہ نگار فرض کیا جائے، یا انھیں الفاظ کو کھرا کھرا کر زبردستی ایک بھونڈی شعری علامت تعمیر کرنے کا مجرم ٹھہرایا جائے۔ ایلیزبتھ ہیرٹ براؤننگ نے اپنے شوہر

کے بارے میں کہا تھا کہ بہت سے شاعر چمکتی دھوپ میں کھڑا ہونا پسند کرتے ہیں، اور بہت سوں کو تاریک گھر کی نیم روشنی اچھی لگتی ہے۔ میرا شوہر موخرالذکر میں سے تھا۔ تاریخ نے عموماً یہ فیصلہ کیا ہے کہ دھوپ میں کھڑے ہونے والوں کے شعر بہتر تھے۔ لیکن اگلڑ پچھ نے ایک تیسری قسم کے شعرا کو نظر انداز کر دیا تھا۔ یعنی وہ شاعر جو تاریخ گھر کی نیم روشنی میں رہتے ہیں لیکن ان کا وجود نیم روشنی کو دھوپ میں تبدیل کر دیتا ہے۔ غالب انہیں میں سے تھے۔

(1968)

غالب کی ایک غزل کا تجزیہ

جب تک وہاں رزم نہ پیدا کرے کوئی مشکل کہ تجھ سے راہِ سخنِ واکرے کوئی
عالمِ غبارِ وحشتِ مجنوں ہے سر بہ سر کب تک خیالِ طرہ لچلی کرے کوئی
السرورگی نہیں طربِ انشائے التفات ہاں دردِ بن کے دل میں مگر جا کرے کوئی
رونے سے اے ندیمِ ملامت نہ کر مجھے آخر کبھی تو عقدہٴ دلِ واکرے کوئی
چاکِ جگر سے جب رہ پرش نہ وا ہوئی کیا قاعدہ کہ جیب کو رسوا کرے کوئی
لفتِ جگر سے ہے رگ ہر خار، شاخِ گل تاچہ بارغِ بانی صرا کرے کوئی
ناکایِ نگاہ ہے برقِ نگارہ سوز تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی
ہر سنگِ وحشت ہے صدفِ گوہرِ گلست قصصِ نہیں جنوں سے جو سودا کرے کوئی
سر بہ ہوئی نہ وہدہٴ صبرِ آزما سے عمر فرصت کہاں کہ حیرتِ تنہا کرے کوئی
ہے وحشتِ طبیعتِ ایجادِ یاسِ خیز یہ درد وہ نہیں کہ نہ پیدا کرے کوئی
بے کاریِ جنوں کو ہے پینے کا شغل جب ہاتھ فوٹ جائیں تو پھر کیا کرے کوئی
حسن و فروغِ شمعِ سخنِ دور ہے اسد پہلے دل گداخت پیدا کرے کوئی

تمہید

اس تجزیہ کا بنیادی اصول یہ ہے کہ شعر چونکہ الفاظ سے بنتا ہے اور الفاظ معنی اور موسیقی کا مرکب ہوتے ہیں لہذا شعر کی موسیقی اس کے معنی کی تعمیر کرتی ہے اور شعر کے معنی اس کی موسیقی ظن کرتے ہیں۔ یہ دونوں عمل ایک ساتھ اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہوئے اس طرح رونما ہوتے ہیں کہ کسی ایک کو دوسرے سے الگ کر کے اس کی پوری اہمیت اور معنویت کا اندازہ نہیں ہو سکتا۔ چونکہ الفاظ شعر کا بنیادی اور اصلی عنصر ہیں لہذا شعر کا صحیح اور مکمل مطالعہ اسی وقت ممکن ہے جب الفاظ کو الگ الگ کر کے، پھر ان کے باہم عمل و رد عمل،

ان کے دروبست کے پس منظر میں ان کے تمام موجود و غیر موجود، مقدر و مذکور انسلالات اور اشارات کا احاطہ کرتے ہوئے، ان کا مطالعہ کیا جائے۔ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ شعر میں استعمال ہونے کے بعد الفاظ اپنی صوری اور لغوی قدر و قیمت سے زیادہ وقعت کے حامل ہو جاتے ہیں (شاید اس پر اسرار عمل میں اس موسیقی کا بڑا ہاتھ ہے جو الفاظ کو کسی دیے ہوئے نمونے پر منضبط کرنے سے دجو میں آتی ہے مثلاً فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن میں وہ موسیقی نہیں ہے جو میں جھلاتا رہا آنسوؤں کے دیے، جیسے معمولی مصرع میں ہے) لیکن اس ناقابل تفتیش و تفریق موسیقی کے علاوہ الفاظ جب تھیں، استعارہ یا پیکر کے سانچے میں رکھ کر پیش کیے جاتے ہیں تو وہ اپنے ساتھ بہت سے اشارے بہت سی بہ ظاہر غیر متعلق یا کم متعلق لیکن جذباتی تمثیلی حیثیت سے سرچل انشاثر تصویریں، بہت سے دور افتادہ یا گوشہ نشین معانی کے پہلو بھی اپنے ساتھ لے آتے ہیں۔ اس لیے شعر کا تجربہ الفاظ کے ان تمام امکانات کو جانچنے کی کوشش کرتا ہے جن کا وہ شعر تحمل ہو سکتا ہے۔ جب یہ بات تسلیم کر لی گئی کہ الفاظ کے دور افتادہ اور گوشہ نشین معانی دور انسلالات بھی شعر میں کھینچے چلے آتے ہیں تو ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ شعر کے مشکل ترین معنی اس کے درست ترین معنی ہوں گے کیونکہ معنی جتنی دور کے ہوں گے اتنے ہی نازک اور باریک ہوں گے اور شعر پیش پا افتادہ بیان کا نہیں بلکہ زندگی کے تجربہ کو زیادہ معنی خیز اور شدید بنانے کا نام ہے۔

مشکل ترین معنی کے نظریے کا اس اعتراض سے کوئی تعلق نہیں کہ کیا شاعر نے واقعی بہت اور اتنے مشکل اور دور لاکار معنی اپنے شعر میں مراد لیے تھے؟ اول تو ہمارے پاس شاعر کی سند موجود نہیں کہ اس نے واقعی کیا معنی مراد لیے تھے (غالب کے چند اشعار کے بارے میں سند خوش قسمتی سے موجود ہے۔) اور اگر سند ہو بھی تو اس کا یہ مطلب نہیں نکلا کہ اگر شاعر نے کوئی معنی ارادہ فرما نہیں لیا تو وہ معنی شعر میں ہے ہی نہیں۔ زیادہ تر اشعار کے بارے میں شاعر کا بیان موجود نہیں ہوتا، لہذا کوئی شخص دعوے کے ساتھ یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ جو معنی میں بیان کر رہا ہوں وہی شاعر نے مراد لیے تھے، لیکن زیادہ اہم نکتہ یہ ہے کہ جب تک خود شعر گواہی نہ دے کہ فلاں معنی اس لیے الفاظ سے مستحکم نہیں کیے جاسکتے، ہم ہر قسم کے معنی دعوے میں حق بہ جانب ہیں۔ کچھ پوچھیے تو شاعر کی عظمت کا ایک بڑا عیبت یہ ہے کہ اس کے اشعار مختلف اور مشکل معانی کے تحمل ہو سکتے ہیں، عام اس سے کہ اس نے وہ

معنی ارادہ مراد لیے ہوں یا نہیں۔

لفظی تجزیہ کے اصول کے اس مختصر بیان کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ لفظی تجزیہ ایک طرح کی شرح لوسی ہے، اور نہیں بھی ہے شرح صحیح ترین معنی کی تلاش کرتی ہے اور صحیح ترین معنی سے اس کی مراد وہ معنی ہوتے ہیں جو شعر کی سطح سے ابھرتے ہوں۔ زیادہ سے زیادہ وہ ان استعاروں کو نگاہ میں رکھتی ہے جو اپنی نوعیت اور رنگ کے اعتبار سے مزاج عام سے مطابقت رکھتے ہیں۔ شرح اگر ایک سے زیادہ معنی بتاتی بھی ہے تو ترجیح کے ساتھ یعنی اصل معنی تو یہ ہیں لیکن ایک یہ بھی معنی نکل سکتے ہیں! علاوہ بریں، شرح کو الفاظ کے در و بست سے پیدا ہونے والے معنوی اور لفظی تناؤ اور الفاظ سے پس پردہ چھپتے ہوئے طرز کے پہلوؤں اور ان کے لہجہ کے مختلف آہنگوں سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ دوسری طرف، لفظی تجزیہ بھی شرح کی طرح شعر کے معنی تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ بات بھی واضح رہی چاہیے کہ اگرچہ ہر شعر کی شرح ممکن ہے لیکن ہر شعر کا لفظی تجزیہ ممکن نہیں کیونکہ لفظی تجزیہ تناؤ، طرز اور انسلالات کی زمین میں پھیلتا پھرتا ہے اور کوئی ضروری نہیں کہ ہر شاعر کی ہر تخلیق میں یہ عناصر پائے جائیں۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ہر اچھا شعر اپنے اندر معنی خیز امکانات رکھتا ہے، لہذا ہر اچھا شعر لفظی تجزیہ کا مقبل ہو سکتا ہے اور اس کی روشنی میں نکھر اٹھتا ہے۔

خارجی تفصیلات

مثنیٰ: دیوان غالب: مرتبہ مالک رام (دومرا ایڈیشن) 1965 صفحہ 225-226 اور دیوان غالب: مرتبہ عرشی (پہلا ایڈیشن) 1963، بحر: مضارع مثنیٰ اظرب مکثوف محذوف۔ اس بحر کی سالم صورت یہ ہے: مضامیلن قار لاتن مضامیلن قار لاتن۔ وزن: مفعول قار لاتن مضامیلن قار لاتن۔

غالب نے اس وزن میں بہت سی اچھی غزلیں کہی ہیں۔ ان کے متداول دیوان کی بہترین غزلوں کا ایک بڑا حصہ اسی وزن میں ہے۔ مثلاً ”ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے“۔ ”مدت ہوئی ہے یاد کو مہماں کیے ہوئے“۔ ”دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی“۔ ”تسکین کو ہم نہ روئیں جو ذوق فکر سے“۔ ”ہم پر جفا سے ترک وفا کا گماں نہیں“۔ ”حیراں ہوں دل کو روؤں کہ چٹوں جگر کو میں“۔ ”دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں“۔ ”کیوں

جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر۔“ ”صراحت پر تنگی چشم سود تھا۔“ ”عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا“ وغیرہ، لیکن ردیف ”ی“ میں اچھی غزلیں سب سے زیادہ تعداد میں ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہو سکتی ہے ردیف ”ی“ میں غزلوں کی تعداد بھی زیادہ ہے۔

اردو میں بحر مضارع کی ایک اور صورت مردج ہے۔ اسے مضارع مثنیٰ ائرب کہتے ہیں۔ اس کا وزن مفعول فاعل لاتن مفعول فاعل لاتن ہے۔ متداول دیوان میں غالب کی صرف ایک غزل اس وزن میں ہے۔ جب کہ میر اور درد نے اس وزن کا بہت استعمال کیا ہے۔ غالب اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ وزن ظہرے ہوئے فکر کے لہجہ کو زیادہ خوش آتا ہے۔ اور غالب کے مزاج کی بے چینی اور سیمائیت ان کے کلام کو رفتار اور تحریک سے تو بھر دیتی ہے لیکن اس میں وہ سکوت اور شاہانہ پر وقار جمال نہیں آنے دیتی جو تفکراتی Reflective شاعری کا خاصہ ہے۔ میر اور درد کے دو شعر ملاحظہ ہوں۔

میر: ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں
درد:

تراوی صحن بک میں ہر چند سوزن ہے نس پر بھی تشنہ کام دیدار ہیں تو ہم ہیں
غالب کے یہاں اس آہنگ کا پچھلے مشکل سے ملتا ہے۔
تجزیہ

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی مشکل کہ تجھ سے راہ خن را کرے کوئی

اس شعر کو عشق حقیقی کی طرف موڑیے یا عشق مجازی کی طرف (حالی نے عشق حقیقی کی طرف لے جانے کی کوشش کی ہے) لیکن بنیادی نکتہ لفظ ”مشکل“ میں خفی ہے۔ ”مشکل“ یہاں محال کے معنی میں استعمال ہوا ہے، جس چیز کے ہونے کی امید ہوتی ہے، لیکن جس کا ہونا ممکن نہیں ہوتا اس کے لیے اکثر کہتے ہیں ”یہاں ہونا مشکل ہے“۔ زخم اس لیے بھی ذہن کی طرح ہے کہ وہ سرخ ہونوں کی طرح ہوتا ہے، اور اس لیے بھی کہ گہرے زخم سے جو ہڈی جھلکتی ہے وہ دانتوں کی سفیدی سے مشابہ ہوتی ہے، اور اس لیے بھی کہ زخم کی زبان بے زبانی، زبان حال کی طرح بلیغ اور گویا ہوتی ہے۔ زخم کا مکالمہ انتظار جالب کے لفظوں میں
۱۔ اگر میں نے کی تجھی توجہ ساقی کو نہ ہوا ہی۔ اس غزل کے بھی شعر صرف تین ہیں۔ مطلع و مطلع بھی متداول ہیں۔

”زندہ ہبماتا ہو، قنیر آور اور خوف ناک“ مکالمہ ہوتا ہے۔ شیکسپیر نے بھی دھڑوں کو ”اچھے یا قوتی لب کھولتے ہوئے“ لکھا ہے اور ایک جگہ انھیں ”گوگلے دبانوں“ سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن غالب کا مضمون لطیف تر ہے کیونکہ جس چیز (یعنی دھم) کو راہِ سخن وا کرنے کا وسیلہ بتایا ہے۔ وہ خود گوئی اور قوتِ قلم سے عاری ہوتی ہے۔ طغریہ بیان کا یہ لطیف تناؤ غالب کے یہاں اکثر ملتا ہے۔ مثلاً

ظلمتِ کدے میں میرے شبِ فم کا جوش ہے اک شمع ہے دلیلِ عمر سو غموں ہے

اس شعر کے بارے میں غالب نے خود لکھا ہے کہ ”لفظ اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیلِ صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے من جملہ اسبابِ تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے جس گھر میں علامتِ صبح دلیلِ ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔“ بے زبان دھڑوں کو وسیلہ گفتگو بنانا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ جس شخص کے دھم اس کی زبان ہوں گے وہ کس قدر بے زبان ہوگا اور اس کا مخاطب کس قدر مشکل الحصول ہوگا! یہ طغریہ بیان کی معراج ہے اور جیسا کہ میں لوپر کہہ چکا ہوں، الفاظ جب شعر میں ڈھلچے ہیں تو اپنے معنی وسیع کرتے ہیں۔ شاعرانہ طرز، معنی کو وسعت دینے کا ایک اہم اور خوب صورت طریقہ ہے۔ ”دبان دھم“ سے ملتا جلتا بیکر غالب نے اس شعر میں استعمال کیا ہے:

کلفتِ دھردگی کو بیشِ پیتابی حرام در نہ دھڑوں دردِ دل افشردنِ ہائے خندہ سے

یہاں دل میں چھپے ہوئے دانتِ دھم کی شکل بناتے ہیں اور دھم تبسم ہوتا ہے۔ رعایتِ لفظی کی یہ ادائیں غالب کو زندگی بھر بھاتی رہیں اور جس جس طرح سے انھوں نے یہ رعایتیں برتی ہیں اردو کا کوئی شاعر ان سے پہلے یا ان کے بعد نہ کر سکا۔ موجودہ غزل کے مطلع میں ”دبان دھم“ ”راہِ سخن“ اور ”دا کرے“ کی تمام رعایت کو ملحوظ رکھیے۔ یہ رعایتیں محض برائے بیت نہیں لائی گئی ہیں، جیسا کہ درد کے اس شعر میں معلوم ہوتا ہے۔

کہو چراغِ دیکھا تو سولہی کے نہیں قابل مہ لو سے ہے پیدا عیب اس کی بدر کا بی کا

غالب نے زیادہ تر مراعاتِ انشیر کا استعمال اس طرح کیا ہے کہ شعر زیادہ یا معنی بن گیا ہے۔

عالم غبار وحشت مجنوں ہے سر بہ سر کب تک خیال طرہ لیلیٰ کرے کوئی

”وحشت مجنوں“ اور ”طرہ لیلیٰ“ کی رعایت ظاہری ہے۔ داخلی رعایت ”غبار وحشت“ اور ”طرہ لیلیٰ“ کی ہے۔ کیونکہ دونوں میں مرغولے کھاتے ہوئے بیچ و خم ہوتے ہیں۔ پھر جس طرح مجناب غبار آنکھوں پر پردہ ڈال دیتا ہے اسی طرح طرہ لیلیٰ حقیقت اور مجازاً دیکھنے والوں کو اندھا کر دیتا ہے۔ ”طرہ لیلیٰ“ اور ”سر بہ سر“ کی رعایت لفظی بھی ملحوظ رکھیے۔ شعر کا بنیادی طنز یہ ہے کہ اگرچہ وحشت کے پیدا کردہ غبار اور طرہ لیلیٰ میں ظاہری اور داخلی مماثلت موجود ہے لیکن غبار وحشت جو نسبتاً کم حسین ہے وہ طرہ لیلیٰ سے زیادہ توجہ کا مستحق ٹھہرتا ہے۔ تمام عالم غبار ہے اور اس بات کا کہاں تک رنج کریں کہ طرہ لیلیٰ گرد آلود ہو رہا ہے۔ یا یہ کہ تمام عالم غبار ہے یعنی بے حقیقت ہے۔ اب کوئی لیلیٰ کا کب تک تصور کرتا رہے؟ یا یہ کہ تمام عالم غبار ہے یعنی کوئی اصل نہیں رکھتا۔ کوئی کب تک دھوکا کھاتا رہے کہ یہ غبار نہیں طرہ لیلیٰ ہے (جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا) یا یہ کہ تمام عالم وحشت مجنوں کی وجہ سے غبار ہو گیا ہے، اب کوئی کب تک طرہ لیلیٰ کے تصور میں گمن رہے اور وحشت مجنوں کی طرف نگاہ نہ کرے؟ شعر کا بنیادی لفظ ”خیال“ ہے جو لحاظ اور تصور دونوں کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ خیال کے ساتھ التباس کا جو اشارہ ہے اسے بھی ملحوظ رکھیے

افسردگی نہیں طرب انشائے التفات ہاں درد بن کے دل میں مگر جا کرے کوئی

اس شعر میں بھی طرکی وہی کیفیت ہے جو مطلع میں تھی۔ ”دوسرے مصرعے کا ابہام بھی قابل غور ہے۔ درد بن کر کس دل میں جگہ کرنی ہے؟ عاشق کے یا محبوب کے؟ لیکن دونوں صورتیں اتنی آسان نہیں ہیں۔ محبوب کے دل میں درد بن کر جگہ کرنا کس قدر مشکل ہوگا جب اس سے راہ نمنہ وا کرنے کے لیے دہان زخم درکار ہے! خود عاشق جب سراپا درد بن جائے گا تو اس کے پاس دل ہی کہاں ہوگا جس میں کوئی جا کر سکے۔ دونوں صورتیں ناممکن العمل ہیں۔ شعر کا بنیادی لفظ ”دل“ ہے لیکن مصرع اول میں ”طرب انشائے التفات“ کی ترکیب قابل غور ہے اس طرح کی اضافت غالب نے اکثر نہایت حسن سے استعمال کی ہے۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو توڑا جو تو نے آئینہ جمیل دار تھا

کون ہوتا ہے حریف مئے مردِ اقلنِ عشق ہے کرر لب ساقی پہ ملا میرے بعد
یہاں پر ردیف نے بھی ایک انوکھا ایہام پیدا کر دیا ہے۔ ”کوئی“ محبوب ہے یا عاشق؟ ممکن
ہے کہ ”دل“ عاشق کے لیے اور ”کوئی“ محبوب کے لیے استعمال کیا گیا ہو۔ اس صورت میں
معنی یہ نکلتے ہیں کہ محبوب کی محض افسردگی التفات کا سا طرب نہیں پیدا کر سکتی، ہاں محبوب اگر
میرے دل میں اس طرح گھر کرے جس طرح درد گھر کر گیا ہے، تو شاید دل کی کلی مکمل
نکے۔ دل کی ایسی جگہ بھی قابلِ غور ہے جس میں خود محبوب کی سائی اسی وقت ہو سکتی ہے جب
وہ درد بن کر داخل ہو۔

رونے سے اے ندیمِ ملامت نہ کر مجھے آخر کبھی تو عقدہ دل دا کرے کوئی
اس غزل کی ایک انوکھی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے بہت سے اشعار کا دوسرا مصرعہ کسی
کلمہ حیرت و استعجاب یا کلمہ استفہام یا کلمہ اصرار یعنی کسی نہ کسی ایسے کلمہ سے شروع ہوتا ہے جو
کلام میں زور پیدا کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

نمبر 1	مشکل	کہ تجھ سے راہِ خن دا کرے کوئی (مشکل)
نمبر 2	کب تک	خیال طرہ لیلیٰ کرے کوئی (کب تک)
نمبر 3	ہاں	درد بن کے دل مگر جا کرے کوئی (ہاں)
نمبر 4	آخر	کبھی تو عقدہ دل دا کرے کوئی (آخر)
نمبر 5	کیا	فائدہ کہ بیب کو رسوا کرے کوئی (کیا)
نمبر 6	تاچہ	بارغِ ہائی صبرا کرے کوئی (تاچہ)
نمبر 7	تو وہ نہیں	کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی (تو وہ نہیں)
نمبر 8	فرصت کہاں	کہ تیری تمنا کرے کوئی (فرصت کہاں)
نمبر 9	یہ درد وہ نہیں	کہ نہ پیدا کرے کوئی (یہ درد وہ نہیں)

مصرعہ ثانی میں اس طرح کے تقریباً Explosive الفاظ کا استعمال غزل میں ایک ویسی
کیفیت پیدا کر دیتا ہے جسے میں پاس آمیز زندہ دل کا نام دیتا ہوں۔ حسرت آمیز فکر کے
ساتھ ایک پس پردہ بے چینی بھی ہے جو ان الفاظ سے جھلکتی ہے۔ لیکن اس آواز میں خود پر

ہنس دینے کی بھی ایک ادا ہے جو اپنے ساتھ دوسروں کو بھی کم مہمی اور عقلی دن گھڑنے پر مسکراتی ہے۔ زیرِ نظر شعر کے دوسرے مصرعہ پر غور کیجیے۔ ندیم جو رونے پر ملامت کر رہا ہے، شاعر کا سا احساسِ اور ذہن نہیں رکھتا۔ ”آخر“ کا لفظ ندیم کی ذہنی اور جذباتی کم عمری پر طنز ہے۔ لیکن پس پشت خود شاعر بھی ایک لطیف چوٹ کا جوف ہے، کیونکہ آنسوؤں جو خود زنجیر ہیں کسی اور عقدہ کے کھولنے میں کہاں معاون ہو سکتے ہیں؟ دوسرا لطیف تر نکتہ یہ ہے کہ پانی پڑنے سے گرہ سخت تر ہو جاتی ہے اور اس کا کھلنا اگر پہلے مشکل تھا تو اب محال ہو جاتا ہے۔ غور کیجیے کہ کس طرح مشکل اور محال کے پیکر اس غزل میں بار بار استعمال ہو رہے ہیں۔ اس نکتہ کو دھیان میں رکھیے، آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ اس غزل کی کیفیت اور فضا پیدا کرنے میں مشکل اور محال کے پیکروں اور استعاروں نے کتنا اہم کام کیا ہے اور کس طرح ساری غزل ایک رشتہ میں پروئی ہوئی نظر آتی ہے۔

چاک جگر سے جب رہ پرسش نہ دا ہوئی کیا قائدہ کہ جیب کو رسوا کرے کوئی
اس شعر سے ایک بہ ظاہر مختلف لیکن بہ باطن متحد مضمون کا شعر یہ ہے۔

ایک الف بیش نہیں میقل آئینہ بنوز چاک دکھتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا
یہاں گریباں چاک دکھنا دل پہ میقل کرنے کی پہلی منزل ہے۔ لیکن گریباں چاک اسی وقت ہوتا ہے جب دل و جگر چاک ہو چکے ہوتے ہیں۔ پہلی منزل دل و جگر کو ہی نگار کرنے کی ہوتی ہے اور چاک گریباں اگرچہ اس قدر شدید درد و گرب کا آئینہ دار ہے لیکن دراصل وہ آئینہ دل پر پہلا ہی میقل ہے اس سے زیادہ نہیں۔ زیرِ نظر شعر میں گریباں چاک کی درجہ بھی ابھی حاصل نہیں ہو پایا ہے کہ شاعر کے دل پر قبض و حزان کی وہ کیفیت طاری ہو جاتی ہے جب ہر کوشش بے کار اور ہر عمل بے معنی معلوم ہونے لگتا ہے۔ ”چاک“ ”رہ پرسش“ اور ”دا نہ ہوئی“ کی نازک رعایتوں کو بھی طوطا رکھیے اور دیکھیے کہ چاک جیب کی بھی صورت راستے کی سی ہوتی ہے۔ ایک نکتہ یہ ہے کہ جگر کی طبیعتِ بناوٹ کا تقاضا یہ ہے کہ جگر کے چاک میں بیچ و خم بھی ہوں۔ جب ان دشوار گزار دادیوں اور گھاٹیوں سے بھی رہ پرسش نہ کھل سکی تو گریباں چاک کے سیدھے اور آسان راستے کے ذریعہ راہ کیوں کر کھل سکے گی؟ اس شعر میں

طر کا بھی پہلو نمایاں ہے کہ راہ مستقیم عام طور پر منزل دس بھی جاتی ہے۔

لخت جگر سے ہے رگ ہر خد شاخ گل تاچند باغ بانی صحرا کرے کوئی
اس سے ایک نسبتاً کم درجہ کا (یعنی کم پیچیدہ) مضمون، لیکن بڑے وقار و جلال کے ساتھ یوں بیان کیا ہے۔

آنشہ ایم ہر سر خارے بہ خون دل قانون باغ بانی صحرا نوشہ ایم

غور کیجیے کہ "باغ بانی صحرا" تو جوں کا توں رکھا ہے۔ لیکن "ہر سر خارے" کی جگہ "رگ ہر خار" کا لطیف تر نکتہ ہے۔ لطیف تر اس لیے کہ جگر کا خون اس کثرت اور روانی و شادابی سے بہا ہے کہ کانٹوں کی خشک رگیں بھی تر ہوگئی ہیں۔ اب رعایت لفظی و معنوی کو بھی سامنے رکھیے۔ لیکن شعر کا اصل حسن دوسرے مصرعے کے ابہام میں ہے۔ "تاچند" شعر کا بنیادی لفظ ہے اور یہ ایک دقت کئی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجھے صحرا کی باغبانی پر مامور کیا تھا۔ میں نے اپنے لخت جگر سے صحرا کی ہر رگ خار کو شاخ گل بنا ڈالا۔ اب میں کب تک اس خدمت کو انجام دیتا رہوں؟ یعنی اس سے زیادہ توقع کسی کو کیا ہو سکتی ہے؟ یا یہ کہہ سکتے ہیں کہ میں نے اپنے لخت جگر سے ہر رگ پُر خار کی آب یاری کی، اب میرے پاس اور کیا رکھا ہے جو اس کی آب یاری میں صرف کروں؟ یا یوں کہا جاسکتا ہے کہ میں نے ہر رگ پر خار کو گل بنا ڈالا۔ کیا اب بھی مجھے صحرا کی ہی باغبانی کرنی پڑے گی اور چمن کی باغ بانی کا موقع نہ ملے گا؟ یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ میں نے ہر ہر کانٹے پر پھول کھلا دیے لیکن صحرا پھر بھی صحرا ہی رہا۔ اب میں کب تک اپنا دل دجگر چاک کرتا رہوں؟ یا یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہر ہر کانٹے پر پھول کھلا دینے کے بعد اب صحرا صحرا نہیں رہ گیا، کیا اب بھی مجھے ایک صحرا کا باغ بان کہا جائے گا؟ یا یہ کہہ سکتے ہیں کہ اتنا خون جگر صرف کرنے کے باوجود میں باغبان ہی کی طرح غیر رہوں گا؟

اس شش جہت مصرعے میں بنیادی جذبہ ناکامی، حزن و یاس اور کوشش سے اکتاہٹ کا ہے۔ زندگی یا دنیا ایک صحرا کی طرح ہے اور شاعر کا درد دل جو اشعار بن کر ظاہر ہوتا ہے اس کے لخت جگر کی طرح ہے۔ ہم زندگی کو ہر طرح سنوارنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس میں

اپنی جان بھی گنوا دیتے ہیں، لیکن پھر بھی مقدر میں نا آسودگی اور غیرت کے سوا کچھ بھی نہیں۔
چوتھے، پانچویں اور چھٹے شعر میں طرز کی تدر مشترک ہے۔ بلکہ اب تک جتنے اشعار کا
تجزیہ کیا گیا ہے سب میں طرز کے پہلو نظر آتے ہیں۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری
ہے کہ میں طرز کو وسیع ترین مضمون میں استعمال کر رہا ہوں۔ یعنی ہر وہ بات جو بہ ظاہر سادہ ہو
لیکن بہ باطن اپنے اندر مختلف اور پیچیدہ معنی رکھتی ہو (یعنی ایسے معنی جو الفاظ کی اوپری سطح سے
ابھرنے والے معنی کے اگلے یا تقریباً اگلے پڑتے ہوں) طرز یہ ہوتی ہے۔ شعر نمبر ۶ کا طرز یہ
پہلو یہ ہے کہ رگ ہر خار پر اپنی تمام شدہ اپنی کے باوجود صحرای رہتی ہے۔ اور اس کا باغ بان
صحرائی دیوانہ ہی رہتا ہے۔ لیکن چھٹے شعر کی ظاہری صوتیات میں غالب نے ایک اور
خصوصیات داخل کی ہے جسے ہمیں صوتی کہنا چاہیے اور اردو فارسی میں ہمیں صوتی
Alliteration کو بہت زیادہ وقعت کی نگاہ سے نہیں دیکھا گیا ہے۔ لیکن غالب نے اس کا
خوب خوب استعمال کیا ہے۔ اور ہر جگہ پر اسے پرہیز اور گہرے طریقہ سے کہ استعمال ظاہر
نہیں ہوتا اگرچہ شعر کے حسن میں اضافہ کرنے میں اپنا کام کر جاتا ہے۔ چوتھے شعر میں رے
کی آواز (مدلیف کے علاوہ) پانچ بار استعمال ہوئی ہے۔ قبار، سر، بہ سر، پر، رہ۔ اگر ان
آوازوں کو الگ کر دیا جائے تو اترتے ہوئے غبار اور الجھے ہوئے طرہ کی جو ذہنی تصویر بنتی ہے
وہ بڑی حد تک بھروسہ ہو جائے گی لیکن چھٹے شعر میں خ، ر اور گ پر غور کیجیے۔ لنت (خ)
جگر (گ۔ ر) رگ (رے۔ گ) خار (خ۔ ر) شاخ (خ) گل (گ)۔ خ اور گ کی تین
تین اور ر کی چار آوازوں نے مصرع کو کس قدر تروتازہ بنا دیا ہے۔

لنت جگر سے ہے رگ ہر خار شاخ گل

اس عجیب و غریب احتجاج نے خود مصرعے کو کھیلے ہوئے پھولوں کا سا تاثر بخش دیا۔ ان کے
برخلاف یہ شعر دیکھیے۔ اسے میں پہلے بھی نقل کر چکا ہوں۔

کلفت افسردگی کو عیش ہے تابلی حرام دہن دہاں مدد دل انشردن بنائے خندہ ہے

دوسرے مصرعے میں دال کی تکرار نے سخت کرب کی جو کیفیت پیدا کر دی ہے وہ مصرعے کے
معنی کو کس قدر اونچا اٹھا رہی ہے۔

ناکائی نگاہ ہے برق نظارہ سوز تو وہ نہیں کہ تجھ کو تاشا کرے کوئی

"تو وہ نہیں" میں ایک تاسف کے ساتھ ساتھ ایک انوکھا عقادت کا پہلو بھی ہے۔ اس حقیر کا نشانہ شاعر خود بھی ہے اور اس کے رقیب یا عام کم فہم دنیا دار بھی، جو اسے دیکھنے پر مصر ہیں، مرنے نے حقیر کے ساتھ ذو معنویت کا ایک پہلو پیدا کیا ہے کہ میرا محبوب کوئی اور ہے اور یاروں کا کوئی اور۔ لیکن دے ہوئے تاسف اور ناامیدی کا جو لہجہ غالب نے اپنے شعر میں داخل کیا ہے، مرنے کا شعر اس سے قطعاً خالی ہے۔

شکلن پردہ تا معلوم گردد کہ یاراں دیگرے رای پرستہ
دوسرے لحات میں غالب کا یہ تاسف وجد آمیز معصوم لیکن شوخ تصویر میں بدلا ہوا نظر آتا ہے۔

(وجد) دکھارے نے بھی کام لیا داں غلاب کا مستی سے ہر نگہ ترے رخ پہ بکھر چکی
(معصوم لیکن شوخ تصویر)

جب وہ جمال دل فردز صورت میرنم روز آپ ہی ہو نظارہ سوز پہلے میں منہ چھپائے کیں

دوسرے شعر اور ہمارے زیر تجزیہ شعر میں "نظارہ سوز" کی ترکیب مشترک ہے اور پہلے شعر میں بھی نظارہ استعمال ہوا ہے۔ لیکن ناکائی نگاہ نے شعر کو ایک نئی سمت بخش دی ہے۔ مضمون کی ہار کی یہ ہے کہ نگاہ کوشش وسیع دید کے بعد ناکام نہیں ہوئی بلکہ اسے سنی کا بھی موقع ملا، برق جمال نے آنکھوں کو سعی دید کے قابل ہی نہ رکھا۔ اشیاء کا اپنے مقصد کو پورا کیے بغیر جاہ ہو جانا یا رائیگاں چلا جانا غالب کی نظر میں زندگی کا بنیادی البیہ ہے۔ آنکھ دیکھنے کے لیے بنی ہے لیکن دیکھنا اس کے مقدر میں نہیں۔ بلکہ آنکھ کا وجود نہ دیکھنے ہی سے عہارت ہے۔ یعنی وجود عدم سے عہارت ہے۔ فقیر تخریب سے عہارت ہے۔ زندگی کا مقصد یہی ہے کہ کوئی مقصد نہ پورا ہو۔ ہم تجھے دیکھنے کے لیے زندہ ہیں لیکن تو وہ نہیں کہ تجھ کو تاشا کرے۔ لہذا ہماری زندگی کا مقصد یہ ہے کہ زندگی کا کوئی مقصد نہیں۔

اس شعر کا ایک پہلو اور بھی ہے جو اسے مطلع سے جا ملتا ہے۔ تو وہ نہیں کہ تجھے آنکھوں سے دیکھا جائے! لیکن شاید دل کی آنکھوں سے دیکھنا ممکن ہو اور دل کی آنکھ اس وقت کھلتی ہے جب طبی آنکھ بند ہو جاتی ہے۔ یہ بھی ایک انوکھا طرز اور قول محال ہے کہ تو

دیکھنے کی چیز ہے لیکن اس وقت جب آنکھیں بند ہوں۔ ایک مفہوم یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ جب ہم تیرا جلوہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کوشش میں ناکام ہوتے ہیں تو ناکامی نگاہ برق بن کر گر جاتی ہے یعنی نگاہ کی نکالی کا درد درخ برق بن کر کرتا ہے اور ہمیں اندھا کر دیتا ہے یعنی تجھے دیکھنے کی کوشش کرنا آنکھوں سے ہاتھ دھولینا ہے۔

ہر سنگ و خشت ہے صدف گوہر شکست نقصان نہیں جنوں سے جو سودا کرے کوئی

رعایت لفظی پر غور کیجیے۔ سنگ و خشت، صدف، گوہر شکست، نقصان، سودا، جنوں، لیکن پہلے مصرعے میں ”سنگ و خشت“ میں سے سنگ یا خشت ایک ہی کافی تھا۔ وزن پورا کرنے کے لیے ایک کے بجائے دو لفظ لائے گئے ہیں۔ سات شعروں کے بعد یہ پہلا شعر ہے جس میں غالب کی فنی گرفت کم زور معلوم ہوتی ہے۔ حالانکہ ”سنگ و خشت“ کی بھی تو جیبہ یہ کہہ کر ہو سکتی ہے کہ لڑکے دیوانوں پر پتھر بھی پھینکتے ہیں اور انہیں بھی، لیکن ہمارا کہنا یہ ہے کہ سنگ و خشت کا استعمال معنی کو آگے نہیں بڑھاتا۔ صرف ”سنگ“ یا صرف ”خشت“ کافی تھا۔

یہ شعر غالب کی لفاظی کا نمونہ ہے لیکن لفظ ”شکست“ نے اس بے کیف لفاظی کو ایک وسعت بخش دی ہے۔ کیونکہ سنگ و خشت کی ضرب جو جسم کو شکست کر دیتی ہے، وہ دراصل طبعی ہے۔ حقیقت میں شکست کا گوہر اس ذلت اور حقیر میں ہے جو گلی گلی میں پتھر کھانے سے حاصل ہوتی ہے۔ جب تک انسان اپنی خودی کو ترک نہیں کر دیتا حقیقی عارف نہیں بن سکتا۔ پتھر کھانے سے جو ذلت نصیب ہوتی ہے وہ ترک خودی کی طرف لے جاتی ہے۔ علاوہ بریں پتھروں کی چوٹ سے صرف جسم شکست نہیں ہوتا بلکہ دنیا سے پوری طرح ہار جانے کا جو تصور کوچہ کوچہ سنگ باری میں پنہاں ہے وہ اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اصل شکست جسم نہیں بلکہ روح اور ذہن کی ہے جو اس طرح رسوا اور ذلیل ہونے سے حاصل ہوتی ہے۔

سر پر ہوئی نہ وعدہ مبر آزما سے مر فرصت کہاں کہ تیری تمنا کرے کوئی

اس شعر کے معنی عام طور پر شاعرین نے غلط لکھے ہیں۔ شعر کی عام تشریح یوں کی گئی ہے۔ تیرا وعدہ بڑا مبر آزما ہے، ہماری ساری عمر ایٹائے عہد کی امید میں بسر ہو گئی۔ پھر ہم انتظار ہی میں مر گئے اور تیری تمنا کرنے کی فرصت نہ مل سکی۔ یہ تشریح دوسرے مصرعے میں

لفظ ”کہاں“ کی معنویت کو نظر انداز کرتی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

مد جلوہ رو بہ رہ ہے جو مڑ گھل اٹھائیے طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے
آتش دوزخ میں وہ مری کہاں سوز غم ہائے نہانی اور ہے

ان تمام اشعار میں ”کہاں“ یہ معنی ”کہاں ہے“ یعنی ”نہیں ہے“ استعمال ہوا ہے۔ کیونکہ ”کہاں“ کا استعمال حال کے صیغہ کے ساتھ ہوا ہے۔ اگر ”کہاں“ کے ساتھ ماضی مطلق کا صیغہ ہوتا (سوز غم ہائے نہانی اور تھا) تو ”کہاں“ کے معنی ”نہیں تھے“ ہوتے۔ لہذا اس شعر کا مطلب یہ نہیں کہ ہمیں تیری تمنا کرنے کی فرصت نہ تھی۔ مصرع صاف کہہ رہا ہے کہ ”تیری تمنا کرنے کی فرصت نہیں ہے“۔ اب یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ شعر کسی موجودہ صورت حال کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ اگر شعر کا مطلب یہ نکالا جائے کہ ”ہم تیرے انتظار ہی میں مر گئے اور تیری تمنا کرنے کی فرصت نہ مل سکی“ تو یہ لازم آتا ہے کہ انتظار اور تمنا کو الگ سمجھا جائے۔ یہ بدترین قسم کی لغائی اور موشگافی ہے جس کی توقع غالب سے نہیں ہو سکتی کیونکہ انتظار ہی اس چیز کا ہوتا ہے جس کی تمنا کی جاتی ہے۔ لہذا اس شعر کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہمیں تیرا انتظار تھا اس لیے تیری تمنا کرنے کی فرصت ہی نہ مل سکی۔ اس شعر کو غالب کے ان دو اشعار کے ساتھ پڑھا جائے تو معنی بالکل صاف ہو جاتے ہیں۔

ترے وعدے پہنچے ہم تو یہ جان مچوٹ جاتا کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا
خوش ہوتے ہیں پر وصل میں ہوں مر نہیں جاتے آئی شب بھراں کی تمنا سرے آگے

پہلے شعر میں وعدہ وصل کو سچا سمجھنے کے نتیجے میں شادی مرگ اور دوسرے شعر میں شب وصل کی آمد کے نتیجے میں شادی مرگ کا تذکرہ ہے۔ دونوں شعروں میں صورت حال مشترک ہے۔ شاعر کو فرصت نہیں ملتی کہ وہ اپنے ارادوں کو پورا کر سکے۔ اگر وعدے پر اعتبار ہوتا تو خوشی سے مر جاتے اور انتظار نہ کرنا پڑتا اور شب وصل کی حقیقت اس وجہ سے سرت افزا تھی کہ وصل کا لطف اٹھائے بغیر مرنا پڑا۔ اب ذرا نظر شعر کو دیکھیے۔

سر بر ہوئی نہ وعدہ مہر آزما سے مر فرصت کہاں کہ تیری تمنا کرے کوئی

وصل کا وعدہ ہے لیکن وعدہ اس قدر صبر آزما ہے کہ روح اس صبر کو برداشت نہیں کر سکتی اور نفسِ عنصری سے پرواز کر رہی ہے۔ ادھر وعدہ ہوا ادھر موت آئی۔ اب تمنا کرنے کی فرصت کس کو ہے اور کہاں ہے؟ تمنا تو اس وقت ممکن تھی جب انتظار ہوتا۔ انتظار اس وقت ممکن ہوتا جب زندگی ہوتی لیکن زندگی وعدہ کی صبر آزمائی سے بار نہ پاسکے اور وعدہ ہوتے ہی ختم ہو گئی۔ اس شعر کو اگر بے کیف نثر میں بیان کیا جائے تو یہاں کہا جائے گا کہ وعدہ کے فوراً بعد موت آرہی ہے (عمر سرحد نہ ہوگی) اب مجھے فرصت نہیں کہ تیری تمنا کر سکوں۔ اس شعر میں غالب کا بنیادی طرز یہ اسلوب نمایاں ہے۔ وہ وعدہ بھی خوب ہے جو زندگی تو زندگی، تیری تمنا (جو حاصل زندگی ہے) کی لچھی فرصت نہیں دیتا۔

ہے وحشت طبیعت ایباد یاں خیر یہ درد وہ نہیں کہ نہ پیدا کرے کوئی

طبیعتِ ایباد کے معنی طبیعتِ عالم ایباد، یا طبیعت (مزاج) شاعرانہ (جو ایباد پر مائل ہوتی ہے) یا طبیعتِ انسانی (جو موجد اور مخترع ہے) یا محض میلان بہ ایباد و اختراع لیے جاسکتے ہیں۔ بنیادی نکتہ ایک ہی ہے، عالم ایباد یعنی پوری کائنات ہو یا مزاج شاعرانہ، یہ طبع انسانی، یا میلان بہ ایباد، ان سب کی طبیعت میں ایک وحشت اور بے چینی ہے۔ اور یہ ایسی بے چینی ہے جو یاس کو رلا دیتی ہے۔ یاس کو اس لیے راہ دیتی ہے کہ اس تمام وحشت و آشفتگی اور غم و نوہ و اختراع اور ایباد کا حاصل کچھ نہیں۔ یا شاید اس لیے کہ ایباد و تعمیر اپنے اندر فرسودگی اور انہدام کے غیبی عناصر بھی رکھتی ہے یا اس لیے کہ اس تمام زور و وحشت کے باوجود طبیعتِ ایباد کا مقدر ناکامی اور نامرادی کے سوا کچھ بھی نہیں۔ یہ غالب کا بنیادی موضوع ہے۔ انھوں نے بار بار (اور اس غزل میں بھی مثلاً شعر نمبر ۱، نمبر ۶، نمبر ۵) اس خیال کا اعادہ کیا ہے کہ زندگی ایک غظیم الشان خرابہ Waste ہے اور اس لیے کہ ہر کوشش اپنے اندر ناکامی کے عناصر رکھتی ہے۔ یاس کا یہ درد جس کا نہ پیدا کرنا کسی کے بس میں نہ ہو اس کا پیدا کرنا بھی کسی کے بس میں نہیں ہوتا۔ لہذا اگر یہ درد محض عشق کا درد ہے تو معنی یہ نکلے کہ عشق کا درد وہ نہیں جس کے پیدا کرنے یا نہ کرنے پر کوئی قادر ہو۔ طبع موجد ہزار زور مارے لیکن نتیجہ یاس ہی ہوگا کیونکہ عشق کا درد نہ تو پیدا کرنے سے پیدا ہوتا ہے اور نہ مٹانے سے ختم ہے۔ اس مضمون کا ایک لطف اور بھی ہے جس کی طرف بے خود و بلبلی نے اشارہ کیا ہے کہ

ایجاد کی مناجت سے پیدا کرنا بہت سوزوں ہے۔ درد ایسی چیز نہیں کہ کسی کی کوشش سے نہ پیدا ہو۔ اس درد کے وجود سے مفر نہیں ہے۔ لیکن درد خود ایک غیر مرئی شے ہے اس کی پیدائی نہیں۔ ایک اور لطیف نکتہ یہ ہے کہ چونکہ ہر ایجاد کا نتیجہ یاس ہی ہے۔ لہذا دراصل ہم یاس ہی کو ایجاد کرتے رہتے ہیں یعنی کوشش تو ہوتی ہے کہ مثبت کارنامے ایجاد ہوں لیکن نتیجہ ایک منفی حقیقت یعنی یاس کی شکل میں پیدا ہوتا ہے۔ اور اس نتیجے سے کسی کو مفر نہیں۔

بے کاری جنوں کو ہے سر پیٹنے کا شغل جب ہاتھ نوٹ جائیں تو پھر کیا کرے کوئی
اس شعر کا مضمون میر کے اس بہتر شعر کی یاد دلاتا ہے، لیکن مناجت طرز فکر کی ہے، نہ خیال کی اور نہ کیفیت کی۔

زخماں میں بھی شورش نہ مچی اپنے جنوں کی اب سنگ بڑاوا ہے اس آشفٹ سری کا
مر اس شدت اور اس مزاحمت سے چٹا گیا ہے کہ ہاتھ نوٹ گئے ہیں۔ جب مر اس شدت سے چٹا گیا ہے تو لامحالہ یہ بات ثابت ہوئی کہ سر پھوڑنا ہی مقصد حیات ہے۔ اب اگر ہاتھ نہیں رہ گئے تو نہ سہی، ہم پھر سے نکرائیں گے، یا دیواروں سے دے ماریں گے۔ "پھر کیا کرے کوئی" استہسامیہ نہیں ہے بلکہ آفری چارہ کار کے لہجے میں ہے۔ "وہاں نہ جائیں گے تو پھر کیا کریں؟" اسی طرح اگلا مصرع کسی اور شغل (یعنی پھر سے سر پھوڑنا وغیرہ) کا جواز بنا رہا ہے۔

حسن و فروغ شمع خن دور ہے اسد پہلے دل گداخت پیدا کرے کوئی
فروغ شمع کی ترکیب ایک اور شعر میں بہت انوکھے حسن سے استعمال ہوئی ہے۔

خوشا اقبال و نجدی میادت کو تم آئے ہو فروغ شمع بالیں طالع بیدار بستر ہے
مقطع اور مطلع کیفیت کے اعتبار سے ہم معنی ہیں۔ جب تک دل گداخت نہ ہوگا شمع خن میں فروغ نہ ہوگا۔ "گداخت" اور "شمع" میں جو رعایت معنوی ہے اسے بھی لحاظ خاطر رکھیے۔ لیکن جب دل گداخت پیدا ہوگا تو تاب خن کہاں رہے گی۔ یہ اسی قسم کا قول محال ہے جس کی انبساطی کیفیت اس شعر میں ملتی ہے۔

اسد بند قہائے یار ہے فردوس کا غنچہ اگر داہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے
بند قہائے یار کھل ہی نہیں سکتا، لہذا یک عالم گلستاں کا نظارہ بھی ممکن نہیں۔ یا اس شعر میں طنز
کی کیفیت کے ساتھ اسی طرح کا قول محال ملتا ہے۔

ہستی فریب نامہ موج سراب ہے اک عمر باز شوخی عنوان اٹھائیے
عنوان کی شافی یہ ہے کہ عنوان ہی موجود نہیں۔ جس طرح دہان زخم وسیلہ گفتگو ہے لیکن گونگا
ہے۔ اس طرح دل گداختہ شمع خن کے فروغ کا باعث ہے، لیکن دل گداختہ دل نہیں رہ جاتا
بلکہ موت سے ہم آہنگ ہو چکا ہوتا ہے۔

کال را کہ خبر شد خبرش باز نیا۔

ایک اور پہلو قابل غور ہے۔ شمع کا فروغ اس کے جل جانے کا بھی اعلان کرتا ہے۔ شمع کی
دوشنی بجھنے سے پہلے تیز تر ہو جاتی ہے۔ اس لیے اگر دل گداختہ کی شرط شمع کے فروغ پر لگے
تو اس کی عمر بہت تھوڑی رہ جاتی ہے۔ دونوں صورتوں میں نتیجہ موت کے سوا کچھ نہیں۔
اختتامیہ

اس غزل میں بارہ شعر ہیں اس کے علاوہ پانچ شعر اور بھی ہیں جو متداول دیوان میں
نہیں ملتے۔ لہذا ان کا تجزیہ کرتا یہاں ضروری نہیں لیکن یہ بات قابل ذکر ہے کہ سترہ اشعار
کے دو غزلہ میں سے یہ بارہ اشعار جو غالب نے منتخب کیے تھے اپنے معنی اور داخلی کیفیت کے
اعتبار سے بے حد ہم آہنگ و ہم رنگ ہیں اور ایک داخلی تسلسل کا پتہ دیتے ہیں۔ لیکن حذف
شدہ اشعار بھی کم و بیش اسی کیفیت کے حامل ہیں۔ مطلع خاص طور سے قابل لحاظ ہے۔

دشت کہاں کہ بے خودی انتہا کرے کوئی ہستی کو لفظ معنی عطا کرے کوئی

مطلع ایک بنیادی مشکل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بے خودی ہستی کو معنی عطا عطا کر سکتی ہے۔
لیکن اس بے خودی کا آغاز کرنے کے لیے وحشت کی ضرورت ہوتی ہے جو شدید اور انتہائی
احساس خودی اور تجربہ ذات کی دلیل ہے۔ اس پوری غزل کا بنیادی مسئلہ یہی ہے۔ قول محال
اور یہی خود کو شکست دینے والی پیچیدگی Self Defeating Complexity ہے جو ہر شعر میں

بار بار نمایاں ہوتی ہے۔ متبادل دیوان کی غزل لفظ مشکل سے شروع ہوتی اور مشکل کی نقلی یا معنوی تکرار پوری غزل میں جاری و ساری ہے۔ ہر مسئلہ کا ایک حل ہے لیکن یہ حل نہ صرف خود ایک مسئلہ ہے بلکہ وہ اصل مسئلہ کا اس طرح حل کرتا ہے کہ اس کی پیچیدگیاں اور بھی واضح ہو جاتی ہیں۔ اس طرح مسئلہ اور حل ایک غیر مختتم دائرے کو جنم دیتے ہیں۔ جس طرح لفظ و معنی ایک ہیں اسی طرح مسئلہ اور حل بھی ایک ہیں۔ یہی غالب کا الیہ تھا۔

(1967)

برف اور سنگ مرمر

میں اس بحث میں نہ پڑوں گا کہ دیوانِ ناعلم میں غالب کا حصہ کتنا ہے۔ یہ معاملہ محققین کے طے کرنے کا ہے کہ ناعلم کی کون سی غزلیں غالب کی شاگردی اختیار کرنے کے پہلے کی ہیں اور کون سی غالب کے ترکِ اصلاح کے بعد کی۔ غالب کے اردو کلام میں علی الخصوص اور قاری کلام میں علی العموم چند مخصوص الفاظ مخصوص مقامی یا استعاراتی معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ مقامی اور استعاراتی الفاظ کی یہ تکرار ساری کی ساری شعوری نہیں ہو سکتی بلکہ اس کا سرچشمہ تخلیقی لاشعوری ہو سکتا ہے۔ مخصوص الفاظ کو استعمال کرنے کا لاشعوری دہاؤ اتنا ہلکا پھلکا نہیں ہوتا کہ شاعر اس سے کلیتہً آزاد ہو سکے۔ لیکن ہے کسی مختصر تحریر میں ان الفاظ کی کارفرمائی نہ دکھائی دے۔ لیکن یہ ناممکن ہے کہ کوئی معتد بہ خطہ تحریر ان سے دامن چھائیے۔ اگر غالب نے ناعلم کی طرف سے بہت سی غزلیں کہی ہوں تو لامحالہ لاشعوری دہاؤ کے زیر اثر ان کے مخصوص الفاظ ان غزلوں میں بھی کسی نہ کسی حد تک در آتے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ مثلاً غالب نے آئینہ، تماشا، جلوہ، دشت، خورشید (اور ان کے ہم معنی الفاظ) کثرت سے استعمال کیے ہیں۔ غالب کے یہاں حدت، روشنی، تاب و جب، سیاہی اور سرخی کے بھی استعارے بہت نظر آتے ہیں۔ ناعلم کا کلام ان استعاروں، مقامیوں اور علامتوں سے تقریباً بالکل خالی ہے۔ اور یہی اس بابت کی دلیل ہے کہ یہ کلام انہیں کا ہے۔

مجرد موضوعاتِ شعر کے اعتبار سے کسی شاعر کے کلام کو پہچاننے کا طریقہ خطرناک اور گمراہ کن ہے۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ غالب نے رشک کے مضامین بہت باغریے ہیں، چہاں اگر کسی شاعری میں رشک کے مضامین مکررات سے آئے ہیں تو اسے غالب کے تخلیقی فرض کیا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر رشک کے مضامین کی کثرت ہم آپ کو نظر آتی ہے تو غالب کے خیال کو بھی دکھائی دے سکتی ہے۔ بلکہ وہ ہم سے زیادہ ہی وقتِ نظر سے کام لیتے ہوئے اس

خصوصیت کو ضرور ہی گرفت میں لائے گا۔ لہذا غالب کا کوئی بھی نفاں (مثلاً آسی) رشک کے مضامین کی تکرار کر سکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ غالب کے کسی پیش رو (مثلاً ظہوری) نے رشک کو اپنا خاص موضوع بنایا ہو لہذا مقطع غائب کر کے ظہوری کی غزل کو غالب کی غزل کہہ کر پیش کیا جاسکتا ہے۔

کسی شاعر کی پہلی اور آخری مہر اس کی لفظیات ہے۔ لفظیات کی پوری پوری نقل اس لیے ممکن نہیں کہ نفاں کا تخلیقی شعور، اصل شاعر کے تخلیقی شعور سے لامحالہ مختلف ہوگا۔ اور وہ اسے کہیں نہ کہیں دھوکا ضرور دے گا۔ مثلاً نفاں نے یہ محسوس کیا کہ غالب نے جگہ جگہ ہندوستانی الاصل اور عربی الاصل الفاظ کی جگہ فارسی الاصل الفاظ استعمال کیے ہیں، جیسے

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا
لوں وام بخت خفتہ سے یک خواب خوش ولے
مید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا
مشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب
شبم گل ولالہ نہ خالی زادہ ہے
ان مصرعوں کو یوں بھی کہہ سکتے تھے:

آنکھ کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا
لوں قرض بخت خفتہ سے اک نیند خوش نگر
مید نظارہ ہے تلوار کا عریاں ہونا
مشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آگ اے غالب
شبم گل ولالہ نہ پے وجہ دادا ہے

بنیادی معنی وہی رہتے۔ اگرچہ مصرعوں کے صوتی آہنگ اور ابہام میں فرق آجاتا۔ یہ صورت حال غالب کے یہاں اس کثرت سے نظر آتی ہے کہ اسے کلیہ کہا جاسکتا ہے۔ فرض کیجیے آسی نے یہ نکتہ پکڑ لیا تھا اور اپنے جعلی کلام میں جگہ جگہ کوشش کر کے ہندوستانی اور عربی الفاظ کی جگہ انھوں نے فارسی الفاظ و مرکبات رکھے۔ لیکن ہزار شعوری کوشش کے باوجود لاشعوری طور پر ان سے وہی الفاظ سرزد ہوئے جن کا تھانا ان کے تخلیقی عمل نے کیا تھا۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے۔

نامرادوں کا خط تقدیر تک بھی سادہ ہے
 کیا طرفہ تمنا ہے، امید کرم تجھ سے
 رنج و غمانے سے بھی خوشی ہوگی
 خوگر عیش نہیں ہیں ترے برگشتہ نصیب
 طرز جدید قلم کچھ ایجاد کیجیے

فارسی ترکیب اور محاوروں کے شعوری استعمال کی کوشش کے باوجود آسی نے ان مصرعوں میں
 غالب کے لیے شعوری اسلوب سے انحراف کیا ہو کیوں کہ میرا خیال ہے غالب ان کو یوں
 لکھتے۔

نامرادوں کا خط تقدیر یک سر سادہ ہے
 کیا سادہ تمنا ہے، ہے چشم کرم تجھ سے
 رنج بھی ہوگا مایہ راحت
 خوگر عیش نہیں ہیں ترے برگشتہ بخت
 طرز جدید جو کچھ ایجاد کیجیے

مجھے ناظم کے کلام میں کوئی ایسی غیر شعوری قاریت یا کوئی ایسا استعاراتی اسلوب نظر نہیں آتا
 جسے میں غالب سے نقص کر سکوں۔ جہذا میرا خیال ہے کہ یہ حیثیت مجموعی دیوان ناظم میں
 غالب کا براہ راست حصہ بہت کم ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جگہ جگہ غالب کے اشعار کی بازگشت
 نظر آتی ہے لیکن بازگشت اتنی دھندلی اور اصل آواز کے نقوش اتنے مدہم ہیں کہ یہ ممکن مشکل
 سے کیا جاسکتا ہے کہ یہ اشعار غالب کی ہی تصنیف ہوں گے۔ غالب نے اپنے مضامین کو
 دہرایا ہے تو ہر بار نئے جوش و خروش سے۔ دوسروں کے مضامین اگر مستعار لیے ہیں تو بھی
 انھیں اپنے شعر کی طرح چیش کیا ہے۔ غالب کے یہ ہم مفہیم اشعار دیکھیے۔

کار گاہ ہستی میں لالہ داغ سماں ہے	برق خرمین راحت خوں گرم دہقاں ہے
مری تعمیر میں مضر ہے اک صورت خرابی کی	بیوتی برق خرمین کا ہے خون گرم دہقاں کا
مستانہ طے کروں ہوں رہ داؤی خیال	تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے
باز کشتے نہ بود گر ہمہ ہو شمع بخشد	راہ صحرائے خیال تو چوستان رفم

ہوائے سیر گل آئینہ بے مہرئی قافل کہ انداز بخوں غلطیدن نسل پسند آیا
 انھیں منظور اپنے زبیدوں کا دیکھ آنا تھا اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی
 ہر شعر میں کوئی نیا پہلو ہے، کہیں کہیں تو استعارے بھی مختلف ہیں، اس کے برخلاف ناعلم و
 غالب کے چند شعریں ہیں۔

ناعلم:	عیسیٰ کا بھی علاج کئی بار ہو چکا	اچھا غم فراق کا بیمار ہو چکا
غالب:	ابن مریم ہوا کسے کوئی	سیرے دکھ کی دوا کرے کوئی
ناعلم:	دماغ دل کی ہوں سیر میں مصروف	نہ ہوا باغ لالہ زار ہوا
غالب:	اگر ہوائے تماشاے گلستاں دہری	بیاد عالم در خون تہید غم نگر
ناعلم:	واں فخر ہر اک وقت میں کیا کیا نہیں اٹتا	پر میں جو در دست پہ بیٹھا نہیں اٹتا
غالب:	سوج خوں سر سے گزری کیوں نہ جائے	آستان یار سے اٹھ جائیں کیا
ناعلم:	اے لونا سچ انا الحق ترا دعویٰ حق ہے	لیک دستور نہیں قطرے کو دریا کہنا
غالب:	قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن	ہم کو تقلید تک ظہری منصور نہیں

یہ اشعار دیوان ناعلم کے بالکل شروع میں ہی مل جاتے ہیں، اور یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ
 ناعلم نے غالب کے موضوعات و مضامین کو ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش خود غالب
 نے ناعلم کی طرف سے کی ہوئی تو محولہ بالا اشعار کی جگہ ناعلم کا دیوان اقتباس نمبر ۱ کے
 اشعار سے مجرا ہوتا۔

حقیقت یہ ہے کہ ناعلم کا مزاج غالب سے بہت مختلف تھا۔ ناعلم اصلاً اس اسلوب کے
 شاعر تھے جسے لکھنؤ اسکول کے علاوہ نام سے یاد کیا جاتا ہے، ورنہ دراصل یہ اسلوب اردو
 شاعری میں شروع ہی سے موجود رہا ہے۔ لکھنؤ والوں کا صرف اتنا جرم ہے کہ انھوں نے
 انشاء اور رنگین کے زیر اثر اپنی شاعری میں اس قسم کی سطحی بے تکلفی اور پھیڑ پھاڑ کو راہ دی جو
 بالکل شروع کی اردو شاعری (مثلاً آبرو) میں نظر آتی ہے۔ ورنہ مشکل زمینیں، دور اذکار
 مضامین کنگھی، چوٹی، مسی کا ہنر یہ کوئی لکھنؤ کی میراث نہیں۔ بہر حال ناعلم کے یہاں شاعری
 کے تین رنگ نظر آتے ہیں۔

۱۔ بے تکلف، غیر رسمی لہجہ، جو آج کل کی اشخی غزل سے قریب ہے۔

- 2- روایتی لہجہ جس پر مشکل زمینوں اور مضمون آرائیوں کا شور مچاوی ہے۔
3- غالب سے مستعار لہجہ، جس میں غالب کے سے مضامین اور رویوں کو گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔

میرا خیال ہے کہ بے تکلف اور غیر رسمی لہجہ، ناظم کا فطری طرز گفتار تھا۔ اس میں تموزا بہت نوابی ثنائیات، حکومت کی دعوت کا پکا سا شائبہ، پر زوری کی نخوت (جو اس دور کے مطلق العنان حاکموں کے مزاج میں لامحالہ داخل ہو جاتی تھی) خوش مزاجی، خوش مذاقی اور خفیف سی ظریف الطہی کے عناصر نظر آتے ہیں۔ ابتذال، رکاکت، دریدہ ذاتی پاکھل کھیلنے کے تیور جو انشاء وغیرہ کا مایہ الامتیاز ہیں، یہاں بالکل نہیں ہیں۔ اس شاعری میں شاعرانہ خرمیاں اتنی نہیں ہے جتنی نثر کی خصوصیات ہیں۔ یعنی برجستہ بیانی، اختصار، وضاحت۔ یہ اور بات ہے کہ ناظم کے عہد میں شاعری کا جو معیار تھا (اور اب بھی ایک حد تک باقی ہے) اس قسم کی شاعری کو تسلیم کرنا تھا، لہذا ہم اسے بہت اعلیٰ درجہ کی شاعری کا درجہ خواہ نہ دیں، لیکن اپنے عہد کے سیاق و سباق میں اسے اچھی شاعری ضرور ماننا پڑے گا۔

ہے ہادک نگہ کے مقابل خدنگ آہ	اب میرا وار روک ترا وار ہو چکا
شب جہراں کی جب سحر ہی نہیں	پوچھے کیوں کہ کیا بجا ہوگا؟
ہے طلب کی بجی روش ورنہ	ایک ہوے میں کیا بھلا ہوگا
لے کے دل بوسہ گراں نے نہ دیا خیر نہ دے	ایسا اوچھا بھی نہیں میں کہ ٹھنڈا کرتا
بھی کو تم پہ مسلط کرے تو دیکھو میر	ستم کا چاہے خدا انتقام گر لیتا
لی مقسب نے گھر کی حلائی تو کیا ہوا	لکلا سب سے کہنہ میں سرکہ بھرا ہوا
کے خوں نیک کا جانیٹے ہیں گھر میں ادھر پھر	پوچھتے ہیں کہ مرے درپہ ہے غوغا کیا
ادھر کھانے کو ہرا ہے یاں کیا	میرا غم کھائے گا مہمان مرا
دل سے جان کے دشمن نہ اتارا ہوتا	چڑھ گئے تھے ہم اگر روپ تو مارا ہوتا
ہم خانہ عدو ہو مہلک رہے اسے	جھگڑا تمام روز لڑائی تمام رات
خط میں احمد گراں ہائی غم لکھتا ہوں	توڑ ڈالے نہ کہیں ہال کبوتر کا قند
وہ گھبرائے سمجھ کر حلقہ نام	ہوا شرمندہ میں آنکھیں بچھا کر
قدم بھی نہیں رکھتے ہو سنگ مرمر مرے	کسی شہید کا سنگ مزار مجھے ہو

سمجھے ہیں کہ مٹ جائے گا گویا خطِ تقدیر بے ہودہ ترے در پہ رگڑتے ہیں جنہیں ہم
 اک مڑا بہتہ مٹا ہے سو وہ بھی مشترک ہوسہ کیا شے ہے کہ جس کے دینے میں ٹکر ہو
 ایک بوڑھے کو اکھاڑے میں پھاڑا تو کیا تنگ ہے مرد کو کشتیِ فلک بحر کے ساتھ
 وعظِ حرام کد نہیں میں نہ تو الجھ ہے قصہ عقدِ شرعی بنتِ مہذب مجھے
 ہے اندھیرا اور آدھی رات ہے آج واں جانے کی اپنی گھات ہے

آخری سے اوپر والا شعر ایک دل چسپ صورتِ حال پیش کرتا ہے۔ مضمون تو ”تکفؤ والا“
 ہے، لیکن ”قصہ عقدِ شرعی بنتِ مہذب“ غالب کے ناری قصیدے پڑھے بغیر ہاتھ نہ آسکتا تھا۔
 اسی لیے ایک جگہ کہا ہے۔

ناظم میں پڑھانا اسے غالب کے قصائد انسوس کہ غافلی مغفور نہیں ہے

مصرعِ اولیٰ میں جو دھوئی ہے وہ کوئی حاکمِ وقت ہی کر سکتا تھا!

نحوۃً بالا اشعار میں مشاق اور مفاہی کے روایتی عناصر کو چھوڑ کر خوش طبعی اور حاضر
 جوابی کے پہلو ڈھونڈیے۔ ناظم کے سینے میں کوئی بہت درد مند دل نہ تھا، غالب کے سینے میں
 بھی نہ تھا۔ لیکن غالب فکر کی طرف مائل تھے تو ناظم تسنیر کی طرف۔ ناظم کے یہاں مابعد
 الطبعی فکر نہیں ہے، اس لیے وہ استعارے بھی جو انھیں غالب کے یہاں ضرور دکھائی دیتے
 ہوں گے اور جنہیں وہ نگاہِ خمیں سے بھی دیکھتے ہوں گے، ان کی دست رس میں نہیں آتے۔
 غالب کی مشکل ترین زمینوں (ہم آگے، قدم آگے، کس کا آشناء، دریا آشناء، خوں وہ بھی، زمیوں
 وہ بھی، باغی تھی ہے، باغی تھی ہے وغیرہ) میں بھی کسی قسم کی تنگی یا زحمت کا احساس نہیں ہوتا۔
 پڑھتے وقت یہ بہت آسان معلوم ہوتی ہیں، لیکن جب ان میں شعر کہنے جینیے تو محسوس ہوتا
 ہے کہ جو قافیے غالب کے یہاں اس لا پرواہی سے بندھے تھے کہ ہر نو مشق کی دست رس میں
 معلوم ہوتے تھے، ابچے اچھوں کے بس میں بھی نہیں۔ (مثال کے طور پر ایک نسبتاً بہت
 آسان زمین رہ گزر میں خاکِ نہیں، ہنر میں خاکِ نہیں کہ آزما کر دیکھیے) ناظم نے غالب،
 امیر مینائی اور اسیر وغیرہ کے زیر اثر جو روایتی غزلیں کہی ہیں ان میں یہ بات نہیں ہے، بلکہ
 قدمِ قدم پر محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کی طبیعت منہ زور قافیوں اور رباعیوں کو بزورِ قابو میں لاری
 ہے، اگر ان اشعار میں نظم کی فطری خلقتِ طبعی نہ ہو تو یہ بالکل بے رنگ ہو جائیں۔

ایک یہ بھی ٹوکا ہے بہر دفع چشم زخم تیرا پھر اس فضا میں دیر تک منظور ہے
 اپنی آرائش نہیں ہے ان کو زہر سے غرض درد نہ حق کو کیا ہے طول روز محشر سے غرض
 کیوں مرد کو تعلیم کرے باد صبا رقص بلا ہے یار کی چشم سیاہ کی گردش
 دم گسست ہے آیا طناب خیمہ مبر غبار دشت ہے افزائش جمال جنوں
 دل برشت ہے گویا کباب خوان فراق محتاج درد ہے آرائش دکان فراق
 پیدا ہوئے ہیں گل کی جگہ اس شجر میں داغ کھل دغا میں دیکھیے آتا ہے کیا ثمر
 جس کے ہونے سے کرے صدمت دہلا لٹا ہے رشتہ ایک پر یہ کشاکش نہ چاہیے
 اچھا نہیں ہے رشتے کا زہر سے بگاڑ گردوں پہ دن کو زیر زمیں وقت شام کوچ
 ہے آفتاب کو یہ طریق دوام کوچ

اس طرح کے میگزوں اشعار ہیں جن میں ردیف اور قافیے کا بوند بے داغ ہے لیکن شعر کی معنویت کا حامل نہیں ہے، بلکہ ہر جگہ ردیف کا جواز قافیے نے پیدا کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ ان اشعار پر بھی غالب کا رنگ گہرا ہے، بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اگر ان کی گفتہ مزاحی تاہم کی مرہون منت ہے تو ہنرمندی غالب کی۔ ترصیع قاری مرکب اضافی، دعویٰ اور دلیل، بیان تمثیل، یہ سب طور طریقے غالب کے ہیں۔ امیر دامیر کے یہاں ان کا گزر نہیں، ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ جو غزلیں غالب کے زمین میں ہیں (اور ایسی بہت کم ہیں) ان میں یہ کیفیت اتنی نمایاں نہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ غالب کی Mannerism کو غالب کی عمل داری میں برتنا تاہم نے مناسب نہیں ہوتا۔ چنانچہ ان غزلوں میں لکھنوی رنگ زیادہ نمایاں ہے۔

اوچھا پڑا ہے دار تو چرچا نہیں ضرور قافل سلاستی سے ابھی خرد سال ہے
 تم اور وہاں روز جاؤ ہے عدد کی قبر کا ہے کسی نے خاک میں گاڑا مگر جلاؤ کا پتلا ہے
 کیا میں یہ سمجھتا ہوں کہ تم اس سے جدا ہو کیوں غیر کے لئے کی تمنا مرے آگے
 سب کے اس عمر میں ہو جاتے ہیں ایسے ہی حواس تجھ سے کچھ شکوہ ہمیں اسے قلب بھر نہیں

اگرچہ اس غزل کا مقطع ہے۔

اپنے استاد کے اعداد پہ میرا ہے کلام مجھ کو ہائم ہوں بیرونی میر نہیں

لیکن واقعہ یہ ہے کہ ہائم، غالب کے علاقی اعداد، جس میں استعارہ اور پیکر کا حیرت انگیز انضمام ہے، سے انتساب ہی کرتے رہے۔ یہ اچھا ہی ہوا۔ کیونکہ یہ صورت دیگر ان کی شاعری اسی کی جمل غزلوں کی طرح عجیب و غریب، غیر اطمینان بخش، چوں چوں کا مرہ جسم کی چیز ہوتی۔ یا پھر فانی اور عزیز کی طرح صاف صاف فطری معلوم ہوتی۔ اس وقت تو یہ ہے کہ تینوں رنگ کلام میں ہائم کی شخصیت کا پتہ تو صاف نظر آتا ہے۔ انھوں نے شاعری کا ہنر تو دیکھا غالب سے سیکھا تھا، لیکن اس ہنر کو انھوں نے اپنی شاعری میں صرف کیا، تھیلہ میں نہیں۔ ہنر سیکھنے کی کچھ مثالیں میں اوپر دے چکا ہوں۔ سب سے زیادہ متوجہ کرنے والا عنصر ہائم کے یہاں ترصیح ہے۔ میر و خیال ہے کہ غالب کے علاوہ کسی نے ترصیح کو اس کثرت سے استعمال نہیں کیا۔ صرف ہمارے عہد میں آکر ظفر اقبال نے اسے خوب خوب بدلتا ہے۔ ہائم کے یہاں ترصیح غالب کے اتنی نہیں ہے۔ لیکن پھر بھی اس کی مثالیں اچھی وافر ہیں کہ اوسط نے میں دقت نہیں ہوتی۔ اس کے برخلاف (مثلاً) میر کے یہاں ترصیح تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔

جس میں نہ لخت دل ہو وہ دلمان ہی نہیں	جس میں نہ چاک ہو وہ گر بیان ہی نہیں
نہاں کو جانتے ہیں ہم دوائے دادی غم	فلس کو مانتے ہیں گرد کارواں فراق
نہیں ہے اشک یہ ہے نور دیدہ جہراں	نہیں ہے داغ یہ ہے شمع دودمان فراق
فراق کو نہ کہوں کیوں کمان حیر اجل	اجل کو کیوں نہ کہوں تاوک کمان فراق
ہاں بیچے سے نمائش داغ دہوں ددور	ہاں آنکھ سے ترلوش خون جگر غلط
سوز جگر سے ہونٹ پہ تھلاہ افرا	شور نقاں سے جنبش وچار و در غلط
تاخیر آہ و زاری شب ہائے تار جھوٹ	آواز قبول دوائے سحر غلط
تم کرو ترک جفا کیا امکاں	ہم کریں ترک وفا کیا باعث
دل نزاکت سے ہلاں میں گر چپے گایک گل	ضعف سے پاں خدا کا سایہ گہں ہو جائے گا
آنسو زین میں گر کے ہوا تھا شرارہ خیر	نالہ ہوا میں مل کے شر ہار ہو گیا

یہ سوال مہٹ ہے کہ یہ اشعار غالب کے ترصیحی اشعار کے برابر کیوں نہیں لگتے، یعنی غالب یا

ظفر اقبال کے اشعار میں ترصیح زیادہ متوجہ کن کیوں معلوم ہوتی ہے۔

غالب: بچے کا داغ ہے وہ تالہ جو لب تک نہ گیا

خاک کا رزق ہے وہ قطرہ جو دریا نہ ہوا

مشرقت پارہ دل زخم تنہا کھاتا لذت ریش جگر غرق ملک ناں ہوتا

شرح ہنگامہ ہستی ہے اسے موسم گل وہ بے قطرہ پہ دریا ہے خوشا موج شراب

ساتی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی مطرب بہ نقد وہ دن ٹھکیں وہ ہوش سے

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جزو ہم نہیں صورت اشیا مرے آگے

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا میرے پیچھے گھٹتا ہے جبین خاک پہ دریا مرے آگے

تجربے سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو غم دل میں چھری چھو مڑہ کرخوں فطیس نہیں

دور و قاف ہے، ہجوم بلا ہے سلامت سلامت، سلامت سلامت

ظفر اقبال: بے ثمر و سایہ ہے یعنی ثمر ہے مجیب

بے خس و خاشاک ہے یعنی شر ہے الگ

صحرا بھی اپنی پیاس کی پوشاک میں ہے تنگ دریا بھی اپنی موج میں آیا ہوا تو ہے

کچھ مجھ پہ مرے شوق فرلوں کی گرہ کھول کچھ اس کو مرے حل پریش کی خبر دے

ارزوں سے خون طلق تو پھر کو پہ کو تو ہو ہے دھجک ستم تو ذرا در بدر تو آئے

سر تسلیم ہوں جس طور جھکایا مجھ کو دست تاکید ہوں جس رنگ اٹھایا ہے مجھے

اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ غم کے یہاں ترصیح صرف آرائش کے لیے ہے، معنویت کی

کارفرمائی ان کے یہاں کم ہے، جب کہ غالب اور ظفر اقبال کے یہاں ترصیح محض ایک وسیلہ

ہے من جملہ اور وسائل جس کے ذریعہ شعر کو معنی خیز بنایا گیا ہے۔ لیکن اس فرق کو بیان کر

دینے کے بعد کوئی بات قابل ذکر نہیں رہ جاتی۔ خالص فن اور ہنرمندی کے نقطہ نظر سے غم

نے غالب کا نتیجہ کامیابی سے کیا ہے۔ طوطا رہے کہ میں نتیجہ کو تقلید کے معنی میں نہیں استعمال

کر رہا ہوں۔ غم کوئی بہت بڑے شاعر تو تھے نہیں، جو غالب کے سر قشے سے اپنی جوئے

شعر الگ نکال لاتے۔ لیکن بہت بڑے شعرا مثلاً ٹی۔ ایس ایٹ بھی اکثر نتیجہ کے میدان سے

گزر کر انفرادی تخلیق کی منزل پہ پہنچے ہیں۔ کورانہ تقلید اور چیز ہے، شعوری نقل اور چیز، محسوس اور

چیز۔ کورمانہ تھکید کی مثال ریاض خیر آبادی ہیں، شعوری نقل کی مثال آسی اور تہج کی مثال ناظم۔
غالب کے دوسرے فنی ہتھ کنڈوں، مثلاً دھوئی اور دیل، جان اور تھیل، مرکب اضافی و
توصیلی وغیرہ کی مثالیں ناظم کے یہاں دیکھیے۔

فعلہ طور سہی عارض روشن حیرا	آتش سبک ہے سوز غم پنہاں کس کا
تیرے عارض کی شہادت نے یہ دن دکھلایا	دور نہ خورشید بیکہ ایک ستارا ہوتا
قش ہیں سب غم کے گلے سے کسے کن خیال	کہ بتا زخم جگر عقدہ دل وا ہو کر
دم بھر میں جا پہنچے ہیں یاں کے مقیم دہاں	یہ مرحلہ نہیں ہے سواد عدم سے دور
ہے آئینہ خانے میں ترا ذوق فضا رقص	کرتے ہیں بہت سے ترے ہم گل جدا رقص
بے زمرہ صدا دینے لگے ساز، عجب کیا	مگر کرنے لگیں خود پہ خود آلات غنا رقص
داں قافلہ منزل پہ پہنچا پہ ہم اب تک	کرتے ہیں بیاباں میں بہ آواز دہا رقص
چارہ گر چھوڑ کہ مجھ میں نہیں طاقت باقی	زخم دل لعلہ خور چہ مرہم کب تک
بس کہ بھائی ہے مرے روزیہ کی تیرگی	آخر شب گرد ہے مہر درخشاں آج کل
ہستی سے ہمیں بہرہ ملا ہے لفظ اتنا	ہیں مثل سحر ایک دم باز ہمیں ہم
بس کہ آہوں سے میری دل کی ہے لخت جگر	بے تکیں آج کوئی خانہ زنجیر نہیں
گرفتہ نے نہیں زعمان میں نہ ہو ذوق تو ہے	وجد میں آتی ہے آواز سلاسل مجھ کو
ایک ہیں سخی آرام دسکوں آئے نہ کیوں	قعر دریا میں نظر صورت ساحل مجھ کو
نصہ پیکان غم ہر یک جواں دہجہ ہے	لہر پھر دیکھو تو ترش ہی میں پنہاں تیر ہے
دلغ غم دل کو نہ کھا جائے یہ کیوں کر مانوں	ہاں مگر دماغ کا سینے میں نکلاں رہتا ہے

ان اشعار کی لفظی سطح کے بارے میں اعادہ کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ بہت بلند
کوش شاعری نہیں ہے۔ اس میں درد کا ماحفیف تلک اور حسن آمیزی بھی نہیں ہے جو غالب کی
یاد دلاتی ہے۔ معنوی حیثیت سے یہ اشعار ہارنک سے قریب تر ہیں، صرف اس فرق کے ساتھ
کہ طور طریقے غالب کے ہیں۔ ناسخ کا سب سے بڑا عیب ان کی غیر انسانیت ہے۔ غیر
انسانیت سے میری مراد صرف یہ ہے کہ ہارنک کا کلام پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اس شخص نے
خوف، غصہ، رنج، سرور، انبساط، اس قسم کے تمام انسانی تجربات کو سختی سے تھ دلاں رکھا ہے
اور صرف مجلسی احساس و تجربہ کو نظم کیا ہے۔ اگرچہ ناظم کے یہاں جو انسان جھلکتا ہے وہ بہت

ملوہمت اور بلند خیال یا انہیں، قالب، اقبال اور درد کی طرح اشرافی نہیں ہے لیکن ناسخ کی طرح مرد اور برہنہ بھی نہیں ہے۔ یہی چیز ناعلم کو ناسخ سے الگ اور بلند کرتی ہے۔

اپنے گھر جبر سے اس کو نہ بلاؤ ناعلم بندۂ عشق ہوئے تم تو حکومت کیسی
نہ بیاباں نہ خیاباں کوئی کوچہ ہوگا جانتا ہوں دل صد پارہ کہاں رہتا ہے
کانٹے نکالے پاؤں سے میں نے تو کیا ہوا شکوے بھرے ہیں دل میں ابھی رخم خار کے
میرا ان کا معاملہ ناعلم کچھ جدا جنگ آشتی سے ہے
سمجھتے لوگ ہیں کہنے سے بے قرار کسے دکھاؤں بیرون دل کے تیز خار کسے
کٹارہ قلم کا نہیں ہم بھی سمجھتے ہیں جہاں ڈوبے گی کشتی وہاں بھولیں گے کوہ ماہی ہے
میں نے پھونکا بھی تو کیا تم نے تمنا دیکھا گھر کو اچھا ہے تمہیں آگ لگاتے چاؤ
کون ہوگا کہ نہ ہو معتقد فصل بہار موسم اچھا ہے چہ یہ کیجئے کہ بوسم کب تک
سرمہ و غارہ سے کیا حسن خدا داد کو کام فرق ناسخ ترے بے ساختہ پن میں آیا
دریائے خوں ہے دیدۂ خوں بار سے رواں کون آکے بیشتر رگ جاں میں چھو گیا
شہر کے لڑکوں کی بر آئی مراد بند سے دیوانہ رہا ہو گیا

انسانی جذبات کی جھلک ان اشعار کو روایتی ہجر و وصال سے الگ کرتی ہے۔ اگر یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ اردو کی زیادہ تر شاعری (اور خاص کر ناعلم کے عہد تک کی شاعری) اس سے زیادہ بلند پرواز نہ تھی کہ معالطہ عشق کو مختلف پہلوؤں سے ادا کر دے تو ناعلم کو سچا شاعر ماننے میں کوئی مشکل نہیں ہوتی۔ ناعلم کی یہ جرأت ہی قابلِ داد ہے کہ انہوں نے تصوف کی درخیز زمین پر اگتے ہوئے خس و خاشاک سے اپنے کلام کی ترنمیں نہیں کی ہے، ورنہ عام طور پر جو لوگ تفسیر طبع کے لیے شاعری کرتے ہیں ان کے لیے تصوف سے بڑھ کر سہارا نہیں ہوتا۔ جس طرح ہمارے زمانے میں قشاعر قسم کے لوگ منزل، قاصد، رہبر، رہزن، بہار، خزاں کو سیاسی معنی میں استعمال کر کے سمجھتے ہیں کہ ان کو بھی شاعری کی پارلیمنٹ کے لیے الگھن لڑنے کا ٹکٹ مل گیا ہے، اسی طرح ناعلم کے عہد میں یار لوگ تصوف کے نونے ہوئے مال سے گھر بھر کر شاعری کے بجلیے پر متمکن ہو جایا کرتے تھے۔ ناعلم نے تصوف سے اپنی برأت کا اظہار کر کے گویا اپنے شاعر ہونے کا داخلی ثبوت فراہم کیا ہے۔

ناعلم کے تین اسالیب کا ذکر کرنے کے بعد کچھ ایسے شعروں کا بھی ذکر کرنا ضروری ہے

جو کسی چمکے میں فٹ نہیں ہوتے، ان میں ان کی شاعری کا وہ اسلوب جھلکتا ہے جس کی شاید انھوں نے بھی زیادہ توقیر نہیں کی، کیونکہ یہ طرزِ مختار ان کے مزاج کو خوش نہ آتی تھی، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان اشعار میں استعاراتی اسلوب خلق کرنے کی ایک کوشش نظر آتی ہے جو آج کے پڑھنے والے کو زیادہ متوجہ کر سکتی ہے۔

کب تک کوئی امید پہ وہ خاک نشیں ہو آپٹے ہیں منظر میں تو پروہ نہیں اٹھتا
یہ دم بہ دم کی ہے ریش کہ کہے کے اطفال اڑا رہے ہیں کبوتر فرشتے کے پر کا
فراغ طاق حرم سے نہ کس طرح گرتے بتوں کو وجد میں لایا کلام پتھر کا
کبھی ہیں ہم اسی کو رہ آورد دست شوق ہے یہ کھٹک جو آبلہ پا میں خار کی
جواگے ہڈ شب خود بیک کئی ال سے کیا مانگے مدد خود کا سہ درپڑہ ہیں ہر چرخ سائل ہے
مقدار میں اک قطرہ خوں بیش نہیں دل حیراں ہوں کہاں سے مرہ خوں بہ نشاں ہے
بے ستوں کو قلم خوں کردیا ہم نے اپنی تیزی رفتار سے
اچھا ہوا کہ موسم گل میں ہوئے اسیر چوڑا ہے ہم نے بارگ کو برگ ووا کے ساتھ
جب ترا نام سنا تو نظر آیا گویا کس سے کہے کہ تجھے کان سے ہم دیکھتے ہیں
ھیو! خالی لٹ سینے سے بن جاتا ہے جام سے کا چٹا ہم پہ بے بیانا آساں ہو گیا
لف دے سوز دل عاشق کہ لہر پر اس کی سنگ مرمر صفت برف پکھلتے دیکھا

سنگ مرمر کا صفت برف پکھلتا میں نے کسی شاعری میں دیکھا نہ سنا۔ یہ استعارہ دھڑلے کے لیے کہاں کہاں کی سیر کرنی پڑی ہوگی، یہ کون کہہ سکتا ہے۔ لیکن یہ استعارہ خود ان کی شاعری پر صادق آتا ہے، جو ظاہری عیوب و اسقام سے پاک ہے اور متضاد اسالیب کا اچھا امتزاج پیش کرتی ہے۔

(1970)

میں نے ترمیم کی اصطلاح مخصوص معنوں میں استعمال کی ہے۔ اگرچہ بعض قدام کا بھی خیال تھا کہ ترمیم کے لیے ہم قافیہ خوروں کی شرط نہیں ہے (ملاحظہ ہو حدائق البلاغ) لیکن اکثریت کی رائے یہ ہے کہ ترمیم کی دو شرطیں ہیں: قافیہ ہم وزن ہوں اور ہم قافیہ ہوں۔ میں نے اکثریت کی رائے سے اختلاف کرتے ہوئے ترمیم کے لیے ہم قافیہ خوروں کی شرط کو ضروری نہیں سمجھا۔

میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام

”بے شک اللہ ارض و سموات کا نور ہے۔“ (قرآن)
 ”نور کے معنی ہیں روشنی، علی الخصوص نور الہی جو غیر مخلوق ہے اور جس میں تمام ظہور
 شامل ہے، اور جو وجود بہ طور اصل الاصول کے ہم معنی ہے۔“ (نائش برک ہارٹ)
 (سبح) ... نور کا نور جو محمول و مخلوق ہے۔

(ملن، فردوس، بازیافتہ - کتاب چہارم)

لیکن ان شعلوں

کوئی روشنی نہیں، بلکہ یوں کہو کہ تاریکی منکور و مبصر تھی۔

(ملن، فردوس، گم گشتہ - کتاب اول)

اچھی شاعری میں استعارے کی کلیدی اہمیت کے بارے میں ہم بہت کچھ جانتے ہیں۔
 اسی طرح یہ بات بھی ہم سب پر واضح ہے کہ بڑے شاعر کے کلام کا ایک خاصہ یہ بھی ہے کہ
 اس کے یہاں بعض استعارے اور علامتیں یا علامتی استعارے کلیدی اور مرکزی اہمیت رکھتے
 ہیں۔ کلیدی اور مرکزی اہمیت کے ان الفاظ (استعارہ، علامت، پیکر و فیورہ) کی پہچان اور ان
 کی تفہیم گویا اس شاعر کے تمام پیدا و پنہاں معنی کا تفہیم اور اس کی بڑائی کے راز کی نشان دہی
 کا حکم رکھتی ہے۔ مثلاً یہ کہنا کہ اقبال نے انسان اور خدا کے مرکزی رشتوں، انسان اور وقت
 کی نبرد آزمائی، انسان اور غیر انسان کی کشمکش کو اپنا موضوع بنایا ہے، محض ایک بیان ہے۔
 اس بیان کو تنقیدی اہمیت اسی وقت حاصل ہو سکتی ہے جب ہم ان کے یہاں ایسی علامتوں اور
 استعاروں کو تلاش کر سکیں جن کی جڑوں سے یہ مسائل پھوٹنے دکھائی دیتے ہوں۔

کلیدی الفاظ کا انتخاب شعوری بھی ہو سکتا ہے، غیر شعوری بھی۔ ارادی بھی اور غیر ارادی
 بھی۔ یہ ممکن ہے کہ انتخاب کردہ الفاظ کی اہمیت شاعر پر اپنے تہذیبی ورثہ اور ماحول کے

مطالعہ کے ذریعہ منکشف ہوتی ہو۔ روز منڈ ٹیو Rosemund Tuve کی کتاب Allegorical Imagery میں تہذیبی ورثہ اور ماحول کے زیر اثر قرون وسطیٰ کی مغربی شاعری میں چند مخصوص الفاظ اور ان کے مقامات سے بحث کی گئی ہے۔ نکتہ دراصل یہ نہیں ہے کہ شاعر نے ان الفاظ کو بالکل موکل اور طبع زاد طریقے سے اختیار کیا ہے یا اس نے تہذیب و ثقافت کے وسیع سرمائے سے یہ موتی چنے ہیں۔ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ کلیدی الفاظ کی تفہیم و تشریح کیا ہوگی اور انہیں شاعر نے کس غرض سے استعمال کیا ہے؟

مثلاً جدید شاعری کی بہت سی علامتیں/علامتی استعارے خود ساختہ ہیں، بہت سے ایسے ہیں جو ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ ہیں۔ قرون وسطیٰ کی شاعری میں بہت سی علامتیں مذہبی روایات، مذہبی مصوری Iconography، علم الاسرار اور عام عقیدے سے جہاں جہاں اٹھالی گئی ہیں۔ علامت ذاتی ہو یا اجتماعی، خود ساختہ ہو یا شاعر کو بنی بنائی ملی ہو، اصلی شاعری کی پہچان یہ ہوتی ہے کہ اس نے ان علامتوں سے کوئی کام لیا ہے، یا ان الفاظ کو محض پرانے میت کی طور پر استعمال کیا ہے۔ اردو شاعری کے بہت سے کلیدی الفاظ اس کی اچھی مثال ہیں۔ کوچہ، دل دار، گل، زلف، رخسار وغیرہ کو فیض نے بھی استعمال کیا ہے اور بہت سے روایتی شعرا نے بھی۔ دونوں کا فرق ظاہر ہے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ روایتی اظہار اور علامتی اظہار میں فرق کیوں کر کیا جائے؟ یہ الفاظ دیگر، یہ کیوں کر واضح کیا جائے کہ فیض کے یہاں کوچہ دل دار کی اہمیت کچھ اور ہے اور ہاشم کے یہاں کچھ اور؟ اس سوال کے کئی نظریاتی جواب ممکن ہیں۔ اگرچہ ایک جواب کبھی کبھی دوسرے کو قطع کرتا ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ فیض کی شاعری کا مجموعی تاثر ایک مخصوص معنی رکھتا ہے، یہ مخصوص معنی ان تمام روایتی علامتوں کے معانی کو ضمیر کرنے ہیں جن سے فیض کا کلام مملو ہے۔ اب سوال یہ ہو سکتا ہے کہ فیض کے مجموعی تاثر کے مخصوص معنی میں کیا صفت ہے جو (مثلاً) ابراہیم گنوی کے یہاں نہیں ہے۔ جواب کہا جاسکتا ہے کہ ابراہیم گنوی کے یہاں کوئی مجموعی تاثر (جو معنی فیز ہو) ہے ہی نہیں۔ دوسری طرف یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ روایتی ہی سہی، اگر یہ علامتیں واقعی معنی خیز ہیں تو ان میں ایک مخصوص ربط اور نظام ہوگا، یہ مخصوص ربط اور نظام تمام شاعری پر، تمام الفاظ پر اس طرح اثر انداز ہوگا کہ شاعری کا تاثر اور اس کے الفاظ (جن کے ذریعہ تاثر خلق کیا گیا ہے) باہم دگر اثر انداز ہوں

گئے، اس طرح ایک مکمل شاعرانہ ہیئت خلق ہوگی جو قائم بالذات ہوگی۔

لیکن سب سے بڑا امتحان، جو روایتی اور علاقائی اسلوب کو الگ الگ کر کے دکھاتا ہے، علاقائی اسلوب کی Consistency ہے بدیں معنی کہ اگر ایک لفظ کسی مخصوص علاقائی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ تو اس کی پہچان یہ ہوگی کہ جہاں بھی وہ مخصوص تاثر درکار ہوگا جس کے لیے اس علاقائی معنی کی ضرورت ہوگی تو وہی علامت یا اسی نظام کی علامت استعمال ہوگی و عام اس سے کہ منطقی طور پر اس کا مکمل ہو یا نہ ہو۔ ردیف و قافیہ کی مجبوری بھی حائل نہ ہوگی، شاعر کسی نہ کسی طرح اس علامت کے لیے راستہ ڈھونڈے گا۔ (منطقی سے میرا مطلب ہے جامد اور انسانی منطق، نہ کہ شعری منطق۔ شعری منطق اپنا جواز آپ ہوتی ہے، اسے کسی خارجی حوالے کی ضرورت نہیں پڑتی) یہ فرق اس قدر نازک ہے کہ اس کی وضاحت ذرا تفصیل سے کرنا ضروری ہے۔ مثلاً کسی شاعر نے سورج کو قاہرہ و چاہ کن قوت کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ لفظ سورج جب اس مفہوم میں استعمال ہوا تو اس نے ایک مخصوص تاثر (تخریب، قہر و غضب، موت، اسرار) خلق کیا۔ اب جہاں بھی اس طرح کا یا اس سے ملتا جلتا تاثر خلق کرنا ہوگا شاعر لامحالہ سورج، روشنی، آگ یا اس نظام سے متعلق کوئی ایسا لفظ استعمال کرے گا جو قاری کا ذہن خود بہ خود اس تاثر کی طرف منعطف کر دے گا جو مرکزی علامت (سورج) کا تاثر ہے۔ جب ایسی صورت حال ہوگی تو اظہار خود بہ خود علاقائی اظہار کی شدت اور شوکت اختیار کر لے گا۔ علامت یا علاقائی استعارہ (یعنی ایسا استعارہ جو مکرر استعمال ہو اور جس میں علامت جیسی ہیئت، اور ابہام ہو) کلام میں منتشر اور غیر مربوط طریقے سے نہیں واقع ہوتے۔

یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا ایسی مربوط علاقائی فکر کے لیے شاعر کوئی پلان بناتا ہے، کوئی نقشہ تیار کرتا ہے، موافق اور مخالف، ہاں اور نہیں قسم کے اعداد و شمار مرتب کرتا ہے؟ کیا یہ کہا جاسکتا ہے کہ صاحب یہ کیوں کر ممکن ہے کہ شاعر نے اتنا وسیع اور وسیعہ نظام محض اتفاقاً ہی اپنی شاعری میں ڈال دیا ہو؟ یقیناً اس کے لیے بڑی کد و کاوش، بڑا تفصیلی مطالعہ اور نقشہ سازی درکار ہوئی ہوگی۔ اس کا سادہ جواب یہ ہے کہ یہ طور نائد و قاری ہماری یہ بحث بالکل نہیں ہے کہ کسی نظام یا تحریر کو وجود میں لانے کے لیے شاعر نے کتنے پاؤں خیلے ہوں گے۔

ایٹ کے بارے میں دنیا جانتی ہے کہ وہ ان الفاظ کو، جو اسے اچھے یا دلچسپ معلوم ہوتے تھے، اپنی نوٹ بک میں درج کر لیتا تھا کہ وقت ضرورت پر انہیں اپنی نگہوں میں استعمال

کر سکے۔ پکا مشہور مضمون ”شعر کوئی کا فلسفہ“ ایک انتہائی منضبط اور مشینی قسم کے عمل تخلیق کا تفصیلی تذکرہ کرتا ہے جس کے نتیجے میں اس کی شہرہ آفاق نظم پر بت کاگ The Raven وجود میں آئی۔ وہ کہتا ہے کہ میں نے سب سے پہلے تو یہ سوچا کہ موسیقیت کی خاطر نظم میں کوئی ایسا مصرع ترجیح ہونا چاہیے جو خوب صورت اور دل کش ہو۔ اثریت کی خاطر نظم میں کسی ایسی ہستی کا تذکرہ ہو جس سے شاعر کو محبت ہو۔ پھر میں نے سوچا کہ اگر کیفیت رنجیدگی اور افسردگی کی ہو تو بہت خوب ہوگا۔ موسیقیت اور رنجیدگی کے اس استخراج کو حاصل کرنے کے لیے، میں نے سوچا، بہترین طریقہ یہ ہوگا کہ الفاظ میں ایک گونج اور طویل بازگشت کا تاثر ہو۔ اس لیے میں نے دو لفظ منتخب کیے جن میں مصوتوں اور مضمونوں کا نظام حسب دل خواہ تھا اور معنی بھی افسردگی کے تھے، یعنی Never More۔ پھر میں نے سوچا کہ محبوب کا نام بھی ایسا ہو جو موسیقیت سے بھرپور ہو اور Never More کا ہر قافیہ بھرپور ہو، اس طرح میرے ذہن میں Lenore آیا، وغیرہ۔ اس طرح سارا مضمون The Raven کی تنظیم کو، جو نظم پڑھتے وقت پس پردہ تھی، اس طرح واضح کرتا ہے جس طرح کوئی بازیگر کسی حیرت انگیز شعبہ سے ہم کو متحیر کرنے کے بعد یہ بھی آشکار کر دے کہ شعبہ کس طرح عمل میں آیا تھا، وہ تو محض ہاتھ کی صفائی تھی!

مندرجہ بالا بحث اور خاص کر ایڈگر ایلن پو (Edger Allan Poe) کی مثال سے یہ بات ظاہر ہوگی کہ شاعر اپنے الفاظ میں کون سے معنی دیکھنا چاہتا ہے اور بالآخر ان سے کیا معنی نکلتے ہیں، یہ سب فردی باتیں ہیں۔ بنیادی اہمیت ان استعاروں اور علامتوں یعنی جدیدیاتی الفاظ کی ہے جن سے شاعری نے اپنے کلام کو مزین کیا ہے۔ یہ الفاظ کیا ہیں، کیا کام کر رہے ہیں، شاعر کی تہذیب سے ان کا کیا رشتہ ہے، وغیرہ۔ یہ بنیادی اور اصلی سوالات ہیں۔ مثلاً اقبال کے کلام میں آسمان، ستارہ، وقت، زمانہ، شاہین، مومن، خدا، شیطان، وغیرہ الفاظ بہت آئے ہیں۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ ان الفاظ کی اہمیت پر غور کرے، یہ نہ چمکے کہ اقبال نے یہ الفاظ اپنی عقل سے منصوبہ بنا کر اپنے کلام میں داخل کیے تھے، بلکہ خود اور غیر شعوری طور پر یہ ان کے ذہن میں آئے تھے؟ لیکن اس سلسلے میں یہ کتنی بھی غور طلب ہے کہ کوئی شاعر کوئی مخصوص لفظ یا علامت اگر شعوری طور بھی اختیار کرتا ہے تو بھی اس کی نگرانی و احتساب اس مخصوص لفظ یا علامت پر کیوں پڑتی ہے؟ اس کی مثال یوں ہے کہ کوئی شخص یہ فیصلہ کرتا ہے

کہ میں سفر کروں گا۔ سمت اس کے ذہن میں متعین نہیں ہے، وہ صرف یہ کہتا ہے کہ کل میں سفر کروں گا۔ صبح اٹھ کر وہ (فرض کیجیے) شمال کی سمت میں چل دیتا ہے۔ یہ ظاہر تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ سمت شمال کا انتخاب شعوری ہے، اس معنی میں کہ ہمارے مفروضہ شخص نے سفر کا ارادہ کیا اور شمال کی طرف چل نکلا۔ لیکن سوال اصل میں یہ ہے کہ شمال ہی کیوں؟ جنوب کیوں نہیں؟ ظاہر ہے کہ شمال کا تعین ایک غیر شعوری تعین ہے (چاہے اس کے پیچھے کتنے ہی عوامل کیوں نہ کام کر رہے ہوں، تجربہ، حافظہ، مطالعہ، روایت وغیرہ) کیونکہ اس نے شمال کا انتخاب کرتے وقت کسی عقلی اور منطقی اصول کو نہیں اختیار کیا تھا، اگر اس انتخاب کو عمل میں لانے والے کچھ خارجی محرکات (تجربہ، حافظہ، مطالعہ، روایت وغیرہ) تھے بھی تو وہ لاشعور یا تحت شعور میں تھے۔ اسی طرح کسی شاعر نے سوچا کہ میں علامت استعمال کروں گا (یعنی سفر کروں گا) پھر وہ ایک مخصوص علامت اختیار کرتا ہے (شمال کی طرف سفر کرتا ہے) ظاہر ہے کہ ارادہ اور تجویز کے باوجود علامت کا انتخاب غیر شعوری مرچشوں کی تحریک کا مرہون منت ٹھہرتا ہے۔

لہذا اگر یہ کہنا کسی کو برا لگے کہ شاعر علامتوں کا استعمال چاہے شعوری طور پر کرے یا غیر شعوری طور پر، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا، تو ہم اس سے کہہ سکتے ہیں کہ آخری تجربے کی روشنی علامت کا ہر انتخاب غیر شعوری ہی ٹھہرتا ہے۔

اس مختصر تمہید کے بعد میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ اپنے مرثیے:

یہ خدا فارس میدانِ جہور تھا ح

میں میر انیس نے نور یا اس سے متعلق الفاظ کو کس طرح ایک استعاراتی کلام کے تحت استعمال کیا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کہتے ہیں کہ میر انیس نے اپنے مرثیوں میں ”فلس انسانی کی انتہائی شرافت کے نقشے جن موثر پیرایوں میں کھینچے ہیں ان کا جواب ممکن نہیں... حسین اور رفیقان حسین کی سیرتوں میں اخلاق حسنہ کی انتہا اس حسن سے دکھائی ہے... کہ وہ حسن اخلاق کے محض خیالی معیار ہو کر نہیں رہ گئے بلکہ قابلِ تھلید نمونے بن گئے ہیں“۔ یعنی میر انیس نے حسین اور اصحاب حسین کو خیر و خوبی کی تصویر بنایا ہے، ان کے کرداروں کی نقاب کشائی ہمارے سامنے اس طرح کی کہ وہ بہترین انسان معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن محض خیالی نور یعنی حیثیت سے نہیں، بلکہ انسان کی حیثیت سے، لہذا وہ قابلِ تھلید انسان ہیں، لیکن حسن و

خوبی کا مجموعہ ہیں۔ یہاں پر سوال اٹھ سکتا ہے کہ انسان میں مجرد خوبی کے وہ کون سے خواص ہیں جو کرداروں کے ایک گروہ میں مشترک بھی ہوں اور ساتھ ہی ساتھ منفرد بھی ہوں؟ کم سے کم اتنے منفرد تو ہوں ہی کہ جب ان کا ذکر کیا جائے تو یہ محسوس نہ ہو کہ یہ باتیں تو ہم فلاں فلاں کے بارے میں بھی سن چکے ہیں؟

میرانہس کے سامنے یہ ایک بہت بڑا مسئلہ تھا۔ حسین کی اختصاصی خوبیاں وہی تھیں جو ان کے اصحاب میں تھیں۔ فرق صرف درجے کا تھا نوع کا نہیں۔ جگر گوشہ رسول ہونے کی ایک صفت ان میں ایسی تھی جو ان کے اصحاب میں سے کسی میں (کم از کم ان کی حد تک) نہ تھی۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس صفت کا اعادہ ہزار بار ممکن نہ تھا۔ شجاعت، حسن اخلاق، ایثار، حق پرستی، ضبط و تحمل، ایمان، یہ صفات حسین اور ان کے اصحاب میں مشترک تھیں۔ چند اوصاف ذاتی (مثلاً علی اکبر کا حسن اور نوجوانی، عون و محمد کی کم سن، عباس کی شجاعت، ان کی سیکڑے سے محبت وغیرہ) جو بعض اصحاب میں تھے، وہ ایسے نہ تھے کہ ان پر کوئی ایسی شاعرانہ عمارت تعمیر ہو سکتی جو قائم بالذات ہونے کا شرف حاصل کر سکتی۔ (ملاحظہ رہے کہ میں یہ ساری گفتگو مرعے کے سیاق و سباق میں کر رہا ہوں، مذہب کے سیاق و سباق میں نہیں۔ مرعے کی دنیا میں حسین کے تمام اصحاب بہادر، کامل الامیان اور اعلائے کلمۃ الحق کے شرف سے مشرف تھے، ان کے مذہبی مرعے سے کوئی بحث نہیں ہے۔) شاعر کا مسئلہ یہ تھا کہ اگر ہر ایک کی نکوار یکساں چیز، ہر ایک کا گھوڑا یکساں صبا رفتار، ہر ایک کی شجاعت یکساں رشک و اسفند یار دکھائی ہے تو ایک دوسرے سے میز کیوں کر کیا جائے؟

ظاہر ہے کہ یہ امتیاز عملاً ممکن نہیں تھا، کیونکہ میرانہس کے مرعے میں ہزار وسعت تھی، لیکن اتنی وسعت نہ تھی (اور نہ ان کا موضوع اس قسم کی وسعت کا متحمل ہو سکتا تھا) کہ وہ اپنے کرداروں کو ڈرامے یا ناول کے کرداروں کی طرح نمونہ کرتے دکھائیں، ان کی بچہ در بچہ ذاتی واردات کا تذکرہ کریں، اس طرح ایک کو دوسرے سے مفرق کریں۔ صرف یہ کہنا کہ حسین اور ان کے اصحاب اچھے اور بہت اچھے تھے۔ وہ بہادر، بہت بہادر تھے، وہ حق پرست، بہت حق پرست تھے، عقیدے کے اعتبار سے کتنا ہی درست تھی، لیکن شاعری کے اعتبار سے تکرار محض تھا۔ لہذا انہیں یا تو کم تر درجے کے مرثیہ گوہوں کی طرح حفظ مراتب اور مقتضائے مقام کو نظر انداز کر کے حسین کو کہیں مسکین، کہیں شیر، ان کے ساتھیوں کو کہیں ہر اسماں، کہیں

غراں دکھاتے، یا پھر کوئی ایسی شکل وضع کرتے کہ ان کا مرثیہ، مرثیہ ہوتے ہوئے بھی ناول بن جاتا۔ یہ دونوں صورتیں ناممکن تھیں۔ ایسے موقع پر میر انیس نے وہی کیا جو بڑا شاعر کرتا ہے۔ انھوں نے حسین اور اصحاب حسین کی خوبیاں اہل ظاہر کی خوشنودی کے لیے بیان کیں، اور انھیں الفاظ میں، جو ان خوبیوں کو ظاہر کرنے کے لیے ہم آپ استعمال کرتے ہیں، لیکن اصل قوت اور حسن کے اظہار کے لیے انھوں نے یہ کیا کہ ان کرداروں کو علامتی رنگ میں رنگ دیا۔ ظاہر میں نظریں بھی مطمئن ہو گئیں اور شاعری کا حق بھی ادا ہو گیا۔ صرف یہ کہتے رہنے سے کہ حسین اور ان کے اصحاب بہت اچھے لوگ تھے، وہ صورت حال ہرگز نہ پیدا ہوتی جس کی طرف مسعود حسن رضوی ادیب نے اشارہ کیا ہے۔ یعنی یہ کردار مثالی کردار بھی ہیں اور انسان بھی ہیں۔ محض خوبیوں کی فہرست گنانے میں ایک دو مرثیوں میں تو کام چل سکتا تھا لیکن ہر بار نہیں۔ ہر بار وہی باتیں کہنے سے عقیدہ تو مطمئن ہو جاتا لیکن شاعری خاک میں مل جاتی۔

میرا کہنا یہ ہے کہ میر انیس نے اپنے بہترین مرثیوں میں حسین اور اصحاب حسین کے کرداروں کے لیے کوئی نہ کوئی مخصوص علامت استعمال کی ہے اور وہ ہر جگہ استعمال ہوتی ہے ذکر چاہے براہ راست ہو برہنہ تذکرہ۔ ان کی جنگ و حرب و ضرب کا بیان ہو یا ان کے اعمال و اخلاق کا، وہ مخصوص علامت کسی نہ کسی پیرائے میں ضرور نمودار ہوتی ہے اور پورے تصور و تاثر کو منظم و متحد کرتی ہے۔

”چہ خدا فارس میدان تہور تھا“ میں یہ علامت ”نور“ ہے۔ نور اور اس کے نظام سے منسلک الفاظ (خورشید، ماہ، ستارہ، برق، وغیرہ) حسین اور اصحاب حسین کی صفت میں استعمال ہوئے ہیں۔ نور سے منسلک ”ہار“ کا تصور بھی ہے، لیکن جیسا کہ ملحق کے دوسرے اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے، ”ہار“ اگرچہ روشن ہوتی ہے۔ لیکن ”روشنی“ نہیں ہوتی۔ بلکہ اس سے ایک طرح کا اندھیرا تراوش کرتا ہے۔ چنانچہ جہنم کے تذکرے میں ملحق نے شعلوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا کہ ان شعلوں سے روشنی نہیں بلکہ ایک طرح کی تاریکی منظور و مبصر تھی Not Light, But Rather Darkness Visible۔ نور کی تعریف قرآن میں جس طرح ہوئی ہے وہ پہلے اقتباس سے ظاہر ہے۔ اس تعریف کی باطنی تشریح میں برک ہارٹ اس بات کا ذکر کرتا ہے کہ یہ نور غیر مخلوق ہے، اس میں تمام ظہور شامل ہے۔ اور یہ وجود کے ہم معنی ہے۔ اسی

نظریے کا دوسرا رخ لطیف کے پہلے اقباس میں ملتا ہے جہاں وہ حضرت عیسیٰ کو نور کا نور اور محمول و مخلوق (یعنی نور کے انعکاس اور نور کی تاب کاری Radiation کا سر چشمہ Conceived Light Of Light بتاتا ہے۔) نور کا یہ تصور میرا نہیں کے لیے نیا نہیں تھا۔ سفید و سیاہ، روشنی و تاریکی، یہ علامتیں قبل الاندخ سے ہی حق و باطل کے کسی نہ کسی تصور کے اظہار کے لیے مستعمل رہی ہیں۔ انجیل بھی نور و ظلمت کی علامتوں سے بھری پڑی ہے۔ شیطان کے علاوہ دوسری شخصیتوں کے بارے میں انجیل میں سیاہ روشنی یا اس سے ملتی جلتی علامتیں استعمال ہوئی ہیں۔ (دہ آوارہ ستارے جن کے حق میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے تاریکی کی سیاہی لکھی ہے، وغیرہ) لیکن نور کا مطلق تصور البتہ ایک طرح سے خالص اسلامی تصور ہے۔ (یعنی نور کا وہ تصور جو برک ہارٹ نے ابن عربی کے حوالے سے پیش کیا ہے) لہذا یہ میرا نہیں کے لیے اور بھی مناسب و موزوں تھا۔

نور کا استعارہ مرثیہ زیر بحث کے پہلے ہی تین بندوں میں قائم ہو گیا ہے۔

(1) نار دوزخ سے ابوذر کی طرح فرقتا حر (بند اول، مصرع 3)

(2) نار سے نور کی جانب اسے لائی تقدیر (بند سوم، مصرع 1)

تیسرے بند کا دوسرا مصرع نار اور نور کے تقابل کو چھوڑ کر واضح استعارہ قائم کرتا ہے ع

ابھی ذرہ تھا ابھی ہو گیا خود شید منیر

دوسرے بند کے پہلے مصرعے میں ”شہ عرش پناہ“ کا ٹکڑا خود شید کے استعارے کی طرف اشارہ کرتا ہے کیونکہ جب ایسے بادشاہ کی نظر کرم ہونے والی ہو جس کی پناہ میں خود عرش ہو (جو نور کا تخت ہے، عرش نشینی خدا کی صفت ہے اور خدا نور ہے) تو ظاہر ہے وہ شخص خود شید صفت نہ بنے گا تو کیا بنے گا؟ اور پھر صرف ”خود شید“ کہہ کر بات ختم نہیں کی ہے۔ نار سے کسی قسم کا علاقہ باقی نہ رہ جائے اس لیے لفظ ”خود شید“ کو ”منیر“ سے مستحکم کیا ہے۔ اب یہ گمان نہیں ہو سکتا کہ خود شید کا استعارہ کسی طرح کے التهاب کی طرف بھی اشارہ کتا ہو سکتا ہے۔ دوسرے بند میں ”فردوس“ کا لفظ بھی آیا ہے:

پیشوائی کو گئے آپ شہ عرش پناہ خضر قسمت نے بتادی اسے فردوس کی راہ

اس کے بعد پانچویں بند میں پھر ”فردوس“ کا ذکر ہے ع

حق نے لکھ دی تھی جو تقدیر میں فردوس کی سیر

فردوس کی راہ معلوم ہوئی، خورشید منیر بنا، فردوس کی سیر ہوئی۔ لفظ ”فردوس“ کے ساتھ نور کا تصور اسی طرح وابستہ ہے جس طرح ”جہنم“ کے ساتھ ”نار“ کا۔ کہا گیا ہے کہ فردوس میں روشنی ایک نہایت لطیف نور کی شکل میں ہوگی۔ نہ وہاں اندھیرا ہوگا نہ قنارت۔ اس کے بعد آٹھویں بند میں پھر اسی لطیف روشنی کی طرف اشارہ ہے:

دل صفا ہو گیا سینے میں تو پائے یہ شرف جب کہ آنکھیں ہوئیں حق میں تو ملا مدد نجف

دل، صفا، سینہ، آنکھیں، در، یہ الفاظ روشنی کے ساتھ وابستہ ہیں۔ صفائے قلب صوفیوں کی اصطلاح ہے۔ جس کا مفہوم ہے دل کا آئینہ کی طرح منجلی ہو جانا۔ نویں بند میں نور کا استعارہ امام کی طرف براہ راست منتقل ہوتا ہے۔

مہر افلاک امامت نے کیا دن میں ظہور مصرع 4

اسے فلک دیکھ زمین پر بھی ستارے نکلے مصرع 6

دسویں بند میں یہ استعارہ پھیل کر اصحاب حسین کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے:

کیا کہوں شان جوانان جنود اللہ کوئی ہم طلعت خورشید کوئی غیرت ماہ

تیرہویں بند میں پھر ایک اشارہ ملا ہے، جس طرح فردوس ایک اشارہ قہار

پہر مصحف ناطق ہوں سنو میرا کلام

یہ ظاہر مصحف ناطق بولتے ہوئے قرآن یعنی حضرت علی کا مفہوم رکھتا ہے۔ لیکن قرآن نے جگہ جگہ خود کو کھلی ہوئی کتاب نور روشن کتاب کا نام دیا ہے۔ لہذا پہر مصحف ناطق بھی روشنی کے استعارے پر دلالت کرتا ہے۔ اسی طرح در نجف (بند 8) کی مناسبت سے بند پندرہ میں

ہوں گہر بار ہوئے شے کے لب گہر بار

گہر کا استعارہ فردوس کے دودھیا نور کی یاد دلاتا ہے۔ اگلے دو بندوں میں امام خود اپنے لیے نور کے استعارے استعمال کرتے ہیں:

شمع ایمان ہوں اگر سرمرا کٹ جائے گا یہ مرقع ابھی اک دم میں پلٹ جائے گا
(بند 16 مصرع 6، 5)

مجھ سے روشن ہے فلک مجھ سے منور ہے زمیں (بند 17 مصرع 4)
ابھی نظروں سے نہیں نور جو میرا ہو جائے محفل عالم امکان میں اندھیرا ہو جائے
(بند 17 مصرع 6، 5)

سوتلی کا استعارہ اشار ہویں بند میں پھر موجود ہے ع

قلزم عز و شرف کا در شہوار ہوں میں

اکیسویں بند میں گھوڑے کے لیے ”برق“ کا استعارہ غیر متوقع طور پر استعمال ہوا ہے اور اس سے
پھر اسی قسم کے الفاظ گھوڑے اور کواہ کی صفت میں لائے گئے ہیں ع

تمام سکتا تھا لجام فرس برق مثال

سچ کے کچھ بند امام ح کے پہلے مقابلے کے بیان میں ہیں۔ اس کے بعد ح نے امام کی مدح
میں زبان کھول دی ہے کہ نور کے استعارے جا بجا نظر آتے ہیں:

ذره پر در جنہیں کہتے ہیں وہ خورشید ہیں یہ (بند 33 مصرع 6)

مثل خورشید ہے روشن وہ شرف ان کا ہے (بند 34 مصرع 5)

یہ دونوں مصرعے ہمیں تیسرے بند محولہ مصرعے کی یاد دلاتے ہیں ع

ابھی ذره تھا ابھی ہو گیا خورشید منیر

اب پھر کئی بندوں میں ح اور عمر سعد کی گفتگو بیان ہوئی ہے۔ ح جہاں جہاں امام کے مناقب
بیان کرتے ہیں وہاں استعاروں کا وہی نظام موجود ہے۔

ہاں مجھے شاہ نے فردوس بد میں بخشا ہے (بند 45 مصرع 2)

عشق آنکھوں کا ہے مردم کے لیے نور نگاہ ہے وہ یوسف جسے ہو مصحف رخسار کا چاہ

(بند 50 مصرع 3، 4)

عاشق لب کو خدا لعل و گہر دیتا ہے (بند 50 مصرع 6)
وصف ونداں میں زباں جس کی رہے گوہر بار
سوتیلوں سے دہن اس شخص کا بھر دے غفار

خوریں غریفوں سے دکھائیں اسے رنگ رخسار (بند 52 مصرع 5، 4، 6)
چشم کو اس کی زیارت سے جلا ہوتی ہے (بند 53 مصرع 6)

”جلا ہوتی ہے“ کا بیکر خاص طور سے لائق توجہ ہے۔ موتی پر جلا ہوتی ہے اور آئینہ دل پر
بھی۔ آنکھ آئینہ بھی ہے اور موتی بھی۔

اصحاب حسین میں سے اب تک کسی کا ذکر نہیں آیا تھا۔ بند 64 میں عباس علم دار کا نام
آتے ہی وہی استعارہ موجود ہو جاتا ہے ع

نہں کے عباس سے فرمایا کہ اسے طہرت ماہ (مصرع 2)

حر اور امام کی ملاقات ہونے پر حر کی زبان سے یہ الفاظ نکلے ہیں ع

مہر ذرے پہ جو ہو نیر تاباں ہو جائے (بند 75 مصرع 4)

مہر اور نیر کی رعایت لفظی سے قطع نظر یہاں پھر بند سوم کا خیال دہرایا گیا ہے ع

ابھی ذرہ تھا ابھی ہو گیا خورشید منیر

چند ری ہاتوں کے بعد حر میدان جنگ کی طرف جاتے ہیں۔ اوپر میں اشارہ کر چکا ہوں کہ
گھوڑے کے لیے برق کا استعارہ جو بند 21 میں استعمال ہوا ہے، اس کا التزام آگے بھی
ہوگا۔ لہذا حر کے جنگی ساز و سامان کے ذکر میں ہم پڑھتے ہیں:

خود روی کی جو صورت پہ فلک جاتی تھی چشم خورشید میں بجلی سی چمک جاتی تھی
(بند 87 مصرع 6، 5)

اس کے بعد:

آفتابی وہ سپہ جس سے فیل گردہ ماہ (بند 88 مصرع 4)
تیر ترکش میں نہ تھے آگ کے پر کالے تھے (ایسا مصرع 6)

حر کا میدان جنگ میں ورود ان الفاظ میں بیان کیا گیا ہے ع

تسبیح نور سر راہ نظر آتا ہے جلوہ قدرت اللہ نظر آتا ہے (بند 89 مصرع 6، 5)

اس کے آگے کے کئی بند ان استعاروں سے بھرے پڑے ہیں:

فل تھا آتا ہے ملک پہنچے ہوئے خلعت نور (بند 90 مصرع 4)

ذره خاک کو خورشید کیا اک دم میں (بند 91 مصرع 2)

نور یہ نور میں دیکھا نہ بنی آدم میں (بند 91 مصرع 3)

مہر ذرہ ہے جہاں چہرہ روشن ایسا چاند بھی جس سے کرے کب ضیاء ایسا

(بند 92 مصرع 2، 1)

مجھ کو خورشید کیا نور خدا کی ضوئے نور بخشا قر قاطرہ کے پر تو نے

(بند 94 مصرع 2، 1)

دفع روشن کو مرے نکلے ہو کیا حیرت سے (بند 95 مصرع 1)

نور وہ ہے جسے دیکھیں نظر رفعت سے (بند 95 مصرع 3)

قر مربع امامت کو قیمت جانو نور خالق کی زیارت کو قیمت جانو

(بند 96 مصرع 3)

حر کی جنگ کے بیان میں پھر یہی استعارے ہیں:

شعلہ تیز سے بجلی کی چمک گرد ہوئی (بند 98 مصرع 6)

برق شمشیر سے ڈر ڈر کے فرس بھی چمکے (بند 99 مصرع 4)

تکوار کے لیے یہ استعارہ کثرت سے استعمال ہوا ہے:

آگ برسانے کو بجلی سوئے جنگاہ ملی (بند 101 مصرع 2)

شور تھا برق پہنے جلوہ گری نکل ہے (بند 102 مصرع 5)

ایک بجلی تھی مگر لاکھ جگہ گرتی تھی (بند 105 مصرع 6)

برق کہتی تھی کہ تکوار ہے یہ یا میں ہوں (بند 107 مصرع 4)

تج کرتی تھی اشارہ یہ چمک میری ہے (بند 107 مصرع 2)

تھی چمک جاتے میں بجلی تو پری چال میں تھی (بند 109 مصرع 4)
 سچ کے بندوں میں نکوار کے لیے روشنی سے متعلق استعارے کم سے کم چار بار اور آئے ہیں۔
 اس کے بعد حر کی شہادت کے بیان میں کہا گیا ہے کہ اے حر:-

نزع میں نور الہی کی زیارت کر لے (بند 129 مصرع 6)
 نور الہی سے یہاں امام مراد ہیں، حر آگے کہتے ہیں:

فرش سے عرش ملک نور نظر آتا ہے (بند 131 مصرع 6)
 اس طرح حر نے مرچے کے شروع میں ہر سے نور کی طرف جو شعر شروع کیا تھا اس کا اختتام ہوتا ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ امام حسین اور ان کے اصحاب کے لیے نور اور ان کی نکواریوں کے لیے نور سے متعلق استعاروں میں کوئی ایسی عورت بہ ظاہر نہیں ہے کہ ان پر مرچے کی قوت کا دار و مدار بتایا جائے۔ تھیبہ و استعارہ کی بہت سی عورتیں اس مرچے میں موجود ہیں، ہم کیوں نہ ان پر اپنی بحث قائم کریں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ نور اور برق کے علاوہ اس مرچے میں یقیناً اور بھی استعارے ہیں، ظاہر ہے کہ میر انیس کا کلام استعاروں سے بھرا پڑا ہے۔ لیکن اس بحث کا مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ مفید و سیاہ، حق و باطل، مینہ اور میسرہ کے دو فریقوں کی کردار نگاری اگر محض اوصاف کے سہارے کی جاتی تو بات محض تکرار تک محدود رہ جاتی۔ ایک گروہ کو نور کے وسیع استعارے سے منور کر کے میر انیس نے یہ مشکل آسان کر دی۔ دوسرے یہ کہ کسی اور استعارے کی تکرار مرچے میں نہیں ہے۔ ہر طرف نور ہی نور کا تذکرہ ہے۔ رہا سوال نور کے استعارے میں عورت نہ ہونے کا، تو اس سلسلے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ اگر یہ علامت اتنی ہی پیش پا افتادہ اور کھل انصوں ہوتی تو دوسرے مرچے کو اس کو کیوں نہ اختیار کرتے؟ ظاہر ہے کہ جس باقاعدگی اور Consistency سے میر انیس نے اس مرچے میں یہ علامت استعمال کی ہے اس کی مثال ہر جگہ نہیں مل سکتی۔ لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس علامت کی سیبہ پیش پا افتادگی اس کی طویل چھیدہ معنوی پس منظر میں کوئی معنی نہیں رکھتی۔ علامت یا علامتی استعارے کے لیے عورت کی شرط اتنی اہم نہیں جتنی یہ شرط

کہ اس کا تعلق ہمارے معاشرے، تہذیب یا اجتماعی لاشعور سے بہت قریبی اور گہرا ہو۔ لفظ ”نور“ کے جو مفہوم میں نے اوپر بیان کیے ہیں وہ پیش پا افتادہ نہیں ہیں بلکہ ایک مخصوص تہذیبی روایت میں جاری و ساری ہیں۔ اگر ان مفہوم کو نظر انداز کر دیا جائے تو یقیناً یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس مرثیے میں اور کیا ہے، صرف چند قلمی روشن ہیں لیکن ظاہر ہے کہ ایسا کرنا شاعری کے ساتھ انصاف نہ ہوگا۔ ہمیں یہ پتہ لگانا ہے کہ شاعر نے کس مسئلے کا حل کیا نکالا ہے؟ اور جو حل نکالا ہے اس کی قوت کا راز کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ ان دونوں سوالوں کے جواب میں یہی کہنا ہوگا کہ نور کی علامت اور اس کے مفہوم کی دوری میں جڑوں نے اس زمین کو اس قدر معنی خیز بنا دیا ہے۔

بالکل یہی بحث تمام اچھی شاعری کی علامتی تفہیم کے سلسلے میں کی جاسکتی ہے۔ علامت چاہے ذاتی ہو چاہے اجتماعی، اس کا مفہوم اس مخصوص نظام ہی کے حوالے سے سمجھا جاسکتا ہے جو اس علامتی شاعری نے خلق کیا ہے۔ اس نکتے میں جدید شاعری کے نکتہ چینوں کے لیے فکر کے کئی گوشے پوشیدہ ہیں۔ افلاحتلون۔

(1971)

یے ٹس، اقبال اور الیٹ مماثلت کے چند پہلو

ہمارے عہد کے جن شعرا نے اپنے ہم عصروں اور بعد والوں کو مسلسل متاثر کیا ہے ان میں یے ٹس، اقبال اور الیٹ سرفہرست ہیں۔ اقبال کا اثر ہندوستان سے باہر کم پھیلا، لیکن ایسا بھی نہیں ہوا کہ وہ ہندوستان یا مغربی ایشیائی ممالک کے باہر بالکل گم نام رہے ہوں۔ مغرب میں بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو اقبال کو نہ صرف مشرق بلکہ تمام دنیا کے بڑے شاعروں میں سمجھتے ہیں۔ یے ٹس کا نام ہندوستان میں فیکور کے مرلی اور علم الاسرار، خاص کر ہندوستان کے علوم ماضیہ سے دل چسپی رکھنے والے ایک بڑے شاعر کی حیثیت سے خاصا معروف ہے۔ شاعری اور تنقیدی خیالات کی حد تک الیٹ نے یے ٹس کے متاثرے میں زیادہ گہرا نقش ہندوستان کے جدید ادب اور شاعری پر چھوڑا ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہ بھی ہے کہ الیٹ، اقبال اور یے ٹس کے بہت بعد تک زندہ بھی رہا۔ بہر حال اس میں کوئی کلام نہیں کہ ان تینوں کے نام ہماری صدی کے بڑے شعرا کی فہرست میں نمایاں ہیں، اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی شہرت اور ان کے کلام کے تنقیدی مطالعے کی وسعت اور گہرائی میں اضافہ بھی ہوا ہے۔ یوں تو آج کل فیشن کے طور پر بعض نقاد الیٹ کو برا بھلا کہہ لیتے ہیں یا اس کے سیاسی خیالات سے اختلاف ظاہر کر کے اس کو مطعون کر لیتے ہیں (کوئی اس کو قاشٹ کہتا ہے کوئی رجعت پرست وغیرہ) لیکن اس کی اہمیت اور عظمت کا انکار کوئی نہیں کرنا۔ اس صورت حال میں ان تینوں شعرا کے مرکزی خیالات کا تقابلی مطالعہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ خاص کر اس وجہ سے کہ اصلی اور بنیادی اعتبار سے یے ٹس، اقبال اور الیٹ تینوں ہی اس قسم کے شاعر تھے جسے اصطلاح میں اسرار یعنی Mystic کہا جاسکتا ہے۔ عروں کے اعتبار سے دیکھا جائے تو یے ٹس سب سے پہلے پیدا ہوا (1865) اور اقبال سب سے پہلے اور سب سے کم عمر میں

مرے (1938)۔ ایٹ نے سب سے لمبی مری پائی (پیدائش 1888، وفات 1965) یعنی بے فٹس کی پیدائش کے ٹھیک سو سال بعد۔) بے فٹس اور اقبال نے ایک ہی جنگ عظیم دیکھی (بے فٹس 28 جنوری 1939 کو مرا جب کہ دوسری جنگ عظیم ستمبر میں شروع ہوئی) اس لیے دونوں جنگوں کے درمیان زندگی کے آہستہ لیکن واضح تغیر اور دوسری جنگ کے بعد پورے عالم انسانی میں انقلابی تغیرات کے تجربے سے وہ دونوں محروم رہے۔ ایٹ کی زیادہ تر اہم شاعری دوسری جنگ عظیم کے پہلے وجود میں آچکی تھی لیکن اس کے فکر و فن میں ارتقا برابر جاری رہا؛ اس کی آخری طویل نظم چار چہ سازے Four Quartets جسے بیش تر فساد اس کی بہترین نظم کہتے ہیں، اپنی مکمل شکل میں 1948 میں شائع ہوئی۔ اس طرح اقبال اور بے فٹس کی شاعری کے مقابلہ میں ایٹ کی شاعری ہماری صورت حال کے قریب تر ہے۔ لیکن چونکہ دوسری جنگ کے بعد جو کچھ ہوا اس کی جڑیں اور امکانات پہلی جنگ کے بعد والے زمانے میں ہی پوری طرح موجود تھے لہذا اس لیے بے فٹس اور اقبال کی شاعری ہمارے عہد کے مخصوص مسائل کے لیے اتنی اجنبی بھی نہیں معلوم ہوتی جتنی مثلاً رلکے کی شاعری ہے۔ تینوں کا عصری شعور اور فکری میلان بہت شدید تھا اس لیے ان کی شاعری میں مشترک تصورات و نظریات کی تلاش کچھ اتنی نامناسب یا سعی رائیگ بھی نہیں ہے۔

میرا دعویٰ یہ نہیں ہے کہ بے فٹس، اقبال اور ایٹ بالکل ایک ہی طرح کے شاعر ہیں، یا ان کے فکری میلانات یا فنی دست گاہ کے سرچشمے ایک ہیں یا مشترک ہیں یا یہ کہ ایک کی مدد کے بغیر دوسرے کو سمجھنا مشکل ہے۔ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ نسل، زبان اور تہذیب کے اختلاف کے باوجود ان تینوں نے حیات و کائنات کے بعض مخصوص مسائل کو چھیڑا ہے اور ان مسائل کی طرف ان کا رویہ ایک دوسرے سے مشابہ ہے۔ میرا یہ مطالعہ اس بات کا ثبوت فراہم کرنے کی کوشش ہے کہ عصر حاضر کی شاعری رنگ و نسل کی تفریق کے باوجود بعض بنیادی باتوں پر متحد ہے، اور اس اتحاد کی اصل اس مخصوص شعری مزاج میں ہے جو ہمارے زمانے کا خاصہ ہے۔ اقبال بے فٹس سے متاثر ہوئے نہ ایٹ سے۔ ایٹ اور بے فٹس میں فراہمی ملاست نگاروں سے دل چسپی اور شرقی فلسفے سے واقفیت کے عناصر مشترک تھے لیکن دونوں کا شعری کردار بالکل مختلف تھا، علی الخصوص اس وجہ سے کہ شعر کے منصب کے بارے میں دونوں

بالکل مختلف، بلکہ اکثر متضاد نظریات کے حامل تھے۔ یہ سب ہوتے ہوئے بھی بات جب انسانی روح، زمانہ، موت اور زندگی کی ہوئی تو تینوں نے ایسی باتیں کہیں جو آپس میں بالکل متحد نہیں تھیں تو قطعاً متخالف اور متضاد بھی نہیں تھیں۔ لہذا میں یہ کہتا ہوں کہ ہمارے زمانے میں شاعر کو جو میلان ودیعت ہوا ہے وہ اجتماعی لاشعور کی طرح تمام شاعروں میں کم و بیش مشترک ہے۔

یے لس، اقبال اور ایٹ کی حد تک دل چسپ بات یہ ہے کہ ان میں بعض ظاہری مماثلتیں بھی ہیں جن پر لوگوں کی نگاہ کم گئی ہے۔ مثلاً ان تینوں کو کبھی نہ کبھی، اور غلط یا صحیح، فاشٹ نواز کہا گیا ہے۔ اقبال پر نقطہ کے اثر اور فوق الانسان، شاپین اور خودی کے نظریات، مسولینی کی سٹائش، ان سب میں بعض لوگوں نے فسطائیت کی جلوہ گری دیکھی۔ ایٹ کے بارے میں تین چار سال ہوئے ایک صاحب نے اس کے خطوط کا تجزیہ کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ وہ فاشٹ تھا۔ یے لس کے بعض نقادوں اسے نقطہ کے واسطے سے فاشٹ بتایا ہے۔ ایک تازہ تین کتاب میں بھی اس کے انکار کے اصل الاصول کو نقطہ سے ماخوذ اور فسطائیت سے بھرپور کہا گیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ تینوں کسی نہ کسی حد تک اپنے ماحول اور سماج میں Alien تھے اور تینوں کو اس کا احساس بھی تھا۔ یے لس اپنی Identity قدیم آئرلینڈ میں ڈھوڑتا تھا، لیکن پرنسٹنٹ ہونے کی وجہ سے وہ وہاں کے کیتھولک روایات سے بالکل منقطع تھا۔ آئرستانی قومیت کا پروردہ ہونے کے باوجود اس کی ذہنی تہذیب کا مرجع اور منبع لندن تھا، جہاں وہ بالکل بے گانہ اور تنہا تھا۔ آئرلینڈ اثر کہتا ہے:

[یے لس کے ہم عصر شعرا کے سامنے] صرف وہ راستے تھے: یا تو وہ روکن کیتھولک ہو جائے یا پھر یورپ کی "پراسرار روایت" سے تعلق قائم کرتے، وہ روایت جو قبل مسیحی زمانے سے پہلی آری قحی اور ٹھیک انھیں دونوں ہندوستان کے مذاہب میں نئی دلچسپی پیدا ہو جانے کی وجہ سے اور بھی مضبوط ہو گئی تھی۔ جہاں تک اول المذکر کا سوال ہے یے لس کی افتاد طبع میں آئرلوگی پسندی بہت زیادہ تھی اور آئرلینڈ کی بے رنگ و بے کیف کیتھولک مذہبی روایت جو Methodist چرچ سے مشابہہ تھی، اسے متاثر نہ کر سکتی تھی۔

ایٹ امریکہ کے جنوب بعید کی تہذیب کا پروردہ تھا۔ وہ تہذیب جو اپنی سخت گیری،

رنگ و نسل اور زبان کے تعصب، علاقائی عصبیت اور کالے لوگوں کے ساتھ ظلم و تشدد کے لیے آج بھی مشہور ہے۔ پونیورسٹی میں اس نے رسل سے فلسفہ مغربی اور یورپ میں ہندو فلسفہ پڑھا اور انگلستان پہنچ کر اس نے اعلان کیا کہ وہ مذہب کے اعتبار سے کیتھولک، سیاست میں سامراج وادی اور شاعری میں کلاسیکی تھا۔ چنانچہ اسے پہلی جنگ عظیم میں اتحادیوں کا نقطہ نظر سمجھنے میں کوئی دشواری نہ محسوس ہوئی، حالانکہ شروع کے دنوں میں لڑنے مارنے والے خندق کے شعراء Trench Poets کے علاوہ شاید ہی کوئی لبرل دانش ور رہا ہو جسے خالص جنگ سے ہمدردی ہو۔ دوسری طرف، انگلستان میں ان دنوں ایک کمزور قسم کی رومانی شاعری کا دور دورہ تھا جسے داخلی فکر سے دور کا واسطہ نہ تھا۔ طرز، کفایت الفاظ، شدت ارتکاز فکر، ان چیزوں کا کوئی پوچھنے والا نہ تھا۔ مذہب سے دل چسپی برائے نام تھی۔ ایسے وقت میں الیٹ کو قدم قدم پر اختلاف، معاندت، خفی کہ گالی گلوچ کا سامنا کرنا پڑا۔ اقبال کشمیری برہمن تھے، ان کے اسلاف کو مسلمان ہوئے عرصہ ہو چکا تھا، لیکن انھیں خود اس بات کا احساس تھا کہ ان میں اور دوسرے مسلمانوں میں مابین مشترک نہیں ہیں۔ علی الخصوص فلسفہ خالص سے دل چسپی انھیں عام مسلمانوں سے الگ کرتی تھی، جیسا کہ انھوں نے ”ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام“ میں کہا ہے۔

میں اصل کا خاص سو منائی	آبا مرے لاتی و منائی
تو سید ہاشمی کی اولاد	میری کلف خاک برہمن زاد
ہے فلسفہ میرے آب و گل میں	پوشیدہ ہے ریشہ ہائے دل میں
اقبال اگرچہ بے ہنر ہے	اس کی رگ رگ سے باخبر ہے

اگرچہ اس نظم کا مرکزی بیان کچھ اور ہے لیکن ان اشعار سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خود کو فلسفہ کے مطالعہ کی پیدا کردہ تکلیف و تجسس کا اہل سمجھتے تھے۔ یعنی اس لحاظ سے وہ عام مسلمانوں سے مختلف تھے کہ ان پر جب فلسفہ اثر انداز ہوتا تھا تو انھیں گمراہ کر دیتا تھا، جب کہ اقبال اپنی رگ و پے میں اس ذہن کو بیہوش سمجھتے تھے لہذا ان کے لیے اس میں کوئی فطرہ نہ تھا۔ ریشہ ہائے دل میں فلسفہ پوشیدہ رکھتے ہوئے بھی وہ اس نظم میں آگے کہتے ہیں۔

انجام خرد ہے پے ضروری ہے فلسفہ زندگی سے دوری
 گویا ان کو غیر شعوری طور پر ایک بنیادی کشاکش کا احساس تھا، ایسی کشاکش جو انہیں دوسروں
 سے ممتاز کر سکتی تھی۔ انفرادیت کا یہ احساس ایک دوسرے پہلو سے بانگ درا کی ایک شروعات کی
 نظم "انسان" میں یوں ظاہر ہوا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ دونوں نظموں کی بحر ایک ہے۔

چاہے ذوق آگہی کا کھلا نہیں بید زندگی کا
 حیرت آغاز و انجام ہے آئینے کے گھر میں کیا ہے
 نظم یوں ختم ہوتی ہے۔

کوئی نہیں غم گسار انسان کیا طبع ہے روزگار انسان
 بیان بہ ظاہر لاشخص اور واحد غائب کے صیفے میں ہے۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ اس نظم میں
 اقبال اس قسم کی عمومی تہائی کا ذکر نہیں کر رہے ہیں جو ہر سوچنے والے شاعر کا مقدر ہوتی
 ہے۔ یہاں دراصل Alienation کی وہ مخصوص شکل ہے جو زمانی برسوں سید زادے کو
 مخاطب کر کے انھوں نے بیان کی تھی

بیگل کا صدف گہر سے خالی ہے اس کا ظلم سب خیالی
 انجام فرد ہے پے ضروری ہے فلسفہ زندگی سے دوری

فلسفہ ان کی رگ رگ میں جاری تھا، اس لیے فکر کو وجدان سے کم تر سمجھتے ہوئے بھی وہ فکر کو
 انگیز کرنے پر مجبور تھے۔ یہ اور بات ہے کہ انھیں اس میں گمراہی کا خوف نہ تھا، کیونکہ جو چیز
 ان کی رگ رگ میں پیوست تھی وہ ان کے ذہن کو اس طرح مسموم نہ کر سکتی تھی جس طرح
 ایک سید ہاشمی کو۔ اس خیال کی بازگشت بہت دنوں بعد بال جبریل میں یوں ملتی ہے۔

عذاب دانش حاضر سے باخبر ہوں میں کہ میں اس آگ میں ڈلا گیا ہوں گل ظلیل
 عام مسلمان ظلیل صفت دانش حاضر کی آگ میں نہ پڑے تھے اور نہ انھیں اسے گل زار کرنے
 کا فن آتا تھا۔ اقبال اپنے مشن اور اپنی افتاد فکر کی بنا پر خود کو اسی طرح اکیلا پاتے تھے جس
 طرح آئر لینڈ اور لندن میں پے لس اور انگلستان کی سطحی رومانیت اور گہری لامذہبیت میں

ایٹ، اپنے کو تنہا دیکھتے تھے۔

تیسری بات یہ ہے کہ اسرائیلی علوم اور قدیم ہندوستانی فلسفے سے تینوں کو گہری دل چسپی تھی، اور ہر ایک کی شاعری میں اس دل چسپی کے نشانات ذمہ دے جاسکتے ہیں۔ یہ معاملہ اتنا واضح ہے کہ اس کی تفصیل چنداں ضروری نہیں۔ چوتھے یہ کہ تینوں مذہب کے طالب علم اور اپنے اپنے طور پر مذہب سے متاثر ہوئے تھے۔ بے شس عقائد کے اعتبار سے پرنسٹن مگر اعتقاد کے لحاظ سے لاد مذہب یعنی Pagan تھا۔ لیکن ہارڈی کی طرح اس کی بھی لاد مذہبیت دراصل گہری مذہبیت کی دلیل تھی۔

لاک اور ہیوم وغیرہ سے بے شس کی ناراضگی اور برکتے سے رضا مندی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ لاک اور اس کی قبیل کے عقلیت پرست اشیاء کے خواص کو دو حصوں میں تقسیم کرتے تھے۔ ایک تو اصلی یا اول، جو ان کے اصل اور واقعی خواص ہیں اور جن کا ادراک ممکن ہے اور دوسرے ثانوی، جو موضوعی ہیں۔ اس طرح ہر چیز کا وجود ادراک کا محتاج نظر آتا تھا اور وجدان کی لٹی ہوتی تھی، وجدان، جو تمام مذہب کی اصل ہے۔

یسوع مسیح کے بارے میں بے شس کا کہنا تھا کہ وہ انھیں مسیحیت نہیں بلکہ قدیم ذروڈ Druid روایات کے پس منظر میں دیکھتا تھا، ”مردہ تواریخ میں مقید نہیں، بلکہ رواں دواں، ٹھوس اور واقعہ سے بھرپور“ آگے چل کر وہ کہتا ہے کہ اس کی نظر میں یسوع مسیح ”وجود کی اس وحدت“ کی علامت ہیں جسے دشمنی نے ایک مکمل طور پر مناسب جسم انسانی سے تعبیر کیا ہے، جسے بلیک ٹھکڑا کہتا ہے اور جسے انپشوں نے آئین یعنی Self کا نام دیا ہے۔ روایتی نصرانیت سے دور ہونے کے باوجود یہ تصور قدیم اسرائیلی مذہب اور خود اقبال سے کس قدر قریب ہے۔ اس کی وضاحت شاید بہت ضروری نہ ہو بس مسیح کی جگہ محمد کہہ لیجیے۔

پانچویں بات یہ ہے کہ یہ تینوں ایسے عہد کے شاعر تھے جس میں سیاست کا عمل دخل عام زندگی سے آگے بڑھ کر عقلی زندگی تک آگیا تھا۔ کوئی بھی شخص اب سیاست سے کنارہ کش یا دامن کشاں نہیں رہ سکتا تھا۔ بعض شعرا نے اس حقیقت سے صرف نظر کیا، بعض نے نہیں۔ بے شس، اقبال اور ایٹ اس دوسری صف کے ممتاز فرد ہیں۔ بے شس اور اقبال عملی سیاست میں بھی سرگرم عمل تھے۔ ایٹ عملی طور پر سیاست میں داخل نہیں ہوا، لیکن سیاسی مسائل سے اس کی گہری دل چسپی اس کے ذرا سوں، نثری تحریروں اور بعض نظموں (خاص کر

(The Waste Land) میں صاف نظر آتی ہے۔ ڈینس ڈانگیوں Denis Donoghue کہتا ہے کہ یے نس کی نسل کے عظیم ترین ادیبوں میں سے زیادہ تر کو اس بات کا شعور تھا کہ حقیقت نے اب ایک سیاہی شکل اختیار کر لی تھی اور اب اس کی اس شکل کو نظر انداز کرنا ممکن نہ تھا۔

اسی طرح اور بھی مشابہتیں ڈھونڈی جاسکتی ہیں۔ یہ مشابہتیں خیر اہم یا فردی نہیں ہیں، میں نے ان کو ظاہری اس لیے نہیں کہا ہے کہ ان کی روشنی ہمارے زیر بحث شعرا کو سمجھنے میں معاون نہیں ہو سکتی۔ ظاہری سے میری مراد یہ ہے کہ ان میں سے بعض تو اتفاقی ہیں اور بعض ان مخصوص حالات کا نتیجہ ہیں جن سے یہ شاعر دو چار ہوئے۔ میں ممکن بلکہ اغلب ہے کہ ان مسائل کے نہ ہونے پر بھی الیٹ، اقبال اور یے نس کے افکار میں وہ مماثلت موجود ہوتی جس کا مطالعہ فی الحال میرا مقصد ہے۔ کیونکہ ان تینوں میں بنیادی نقطہ اشتراک ان کی تفکیری سرگرمی ہے، جو انھیں اکثر ایک طرح کے نتائج کی طرف لے جاتی ہے۔ انسان، کائنات، خدا، موت اور وقت، یہ ان کے محبوب موضوع ہیں اور مختلف روایات کے پروردہ ہونے کے باوجود یہ تینوں گھوم پھر کر ایک ہی طرح کی بات کہتے نظر آتے ہیں، پورے پورے نقاب الگ کر دی جائے تو تینوں کی زبان ایک دوسری سے بہت زیادہ مختلف نہیں دکھائی دیتی۔ میں نے شروع میں کہا ہے کہ تینوں کو اسرارِ Mystic شاعر کہا جاسکتا ہے۔ (کوئی دوسرا زیادہ مناسب لفظ نہ ہونے کی وجہ سے میں ان تینوں کو اسراریت کے اس سلسلے کا شاعر کہتا ہوں جسے تصوف کہتے ہیں۔) اتفاقی مسائل سے گہری دل چسپی، ان کو حل کرنے کے لیے عقلیت سے زیادہ بلکہ عقلیت کے بجائے وجدان پر انحصار، کائنات کو عمل سے زیادہ علم یعنی طبعی جہد کے بجائے خیال کے ذریعہ حاصل کرنے کی سعی، عقلی سے زیادہ عینی حقائق پر ایمان اور ان کی جستجو، یہ وہ عناصر ہیں جن سے ان کی شاعری عبارت ہے۔ ان تمام نکات کی اور ان کی روح تصوف میں موجود ہے۔ آریلینڈ اثر جو یے نس کا کوئی بہت بڑا معتقد نہیں ہے، کہا ہے:

یے نس کو اسرارِ Mystic کے لقب سے ملقب ہونے کا اتحقاق نہ دینے کی رسم عام ہے، یہ بہ ظاہر اس وجہ سے وہ کسی معروف مذہب کا پیرو نہ تھا۔ میں اسرارِ سے وہ شخص مراد لیتا ہوں جو اشیاء کی حقیقت کو سمجھنے کے

لیے جذبہ یا دھماکا کا سہارا لیتا ہے اور فلسفی اسے کہتا ہوں جو اس کام کے لیے متکبرانہ فکر کو کام میں لاتا ہے۔

لاک سے بے لکس کی ناراضگی اور برکے سے اس کی رضا مندی حق پہ جانب رہی ہو یا نہ رہی ہو، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی وجہ صرف یہ تھی کہ بے لکس کے خیال میں لاک اشیاء کی موضوعی حقیقت کا منکر تھا۔ اور بے لکس کہتا تھا کہ کسی چیز کا وجود ممکن ہی نہیں ہے جب تک وہ ذہن میں تجربے کے عنصر کی شکل میں موجود نہ ہو۔ اس کا خیال تھا کہ اگر اس بات کو مان لیا جائے تو ہم طرح طرح کی جھوٹی جھوٹی تجزیوں سے بچ سکتے ہیں اور ایک لذت ایک پرسرشت فنی زندگی Artistic Life خلق کر لیں گے۔ بے لکس نے اپنی ڈائری میں لکھا ہے کہ ”ڈیکارٹ، لاک اور نیوٹن نے عالم کو ہم سے چھین لیا، اور اس کے بدلے ہمیں اس کا فضلہ دے دیا“ اس کے سامنے اقبال کو پڑھیے۔

ترپ رہا ہے فلاحوں میان غیب و حضور ازل سے اہل خرد کا مقام ہے اعراف

اور

پیرا فضاؤں میں کرکس اگر چہ شاہین وار شکار زندہ کی لذت سے بے نصیب رہا

ظاہر ہے کہ یہاں افلاطون اور کرکس فلسفی یا اہل خرد کی علامت ہیں محض افلاطون کی نفی مقصود نہیں۔ اور الیٹ نے تمام فلسفوں کا ابطال کرتے ہوئے کہا کہ ہمیں اس روحانی تجربے کی ضرورت ہے جو قدیم نصرانی اولیاء اللہ کو حاصل ہوا تھا:

ہمیں ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم دنیا کو قدیم نصرانی Saints کی نظروں سے دیکھنا سیکھیں اور اس اصل و قدیم مقصد کی طرف لوٹنے کا مقصد یہ ہے کہ ہم ایک بڑی روحانی قوت لے کر اپنی صورت حال کی طرف واپس لوٹیں۔

ظاہر ہے کہ الیٹ ایک ایسے روحانی تجربے کی تلقین کر رہا ہے جو بیگل کیا، کانٹ سے بھی حاصل نہیں ہو سکتا۔ فلسفی کا صدف گہر سے خالی ہے کیوں کہ وہ فکر کے بل بوتے پر کائنات کے اسرار کو حل کرنا چاہتا ہے۔

اسرار کی فکر سے بہرہ مندی کی پہلی اور شاید سب سے بڑی علامت حیات اور موت کی وحدت کا تصور ہے۔ اس وحدت کے تین حصے یا تین مدارج ہیں۔ ایک تو رکی یا استعاراتی،

یعنی زندگی میں موت کی سی صوبت برداشت کرنا، کسی پر اس درجہ عاشق ہونا کہ اس پر اپنی جان بچھاؤ کرنے پر تیار ہو جانا وغیرہ۔ بے نس نہ اقبال نہ الیٹ اس دیک تصور سے کوئی علاقہ رکھتے ہیں۔ یہ اسرارِ فکر کا بالکل ادانکی درجہ ہے جس سے ہم آپ سب حسب توفیق متاثر ہوتے ہیں۔ دوسری منزل ہے موت پر قابو پا جانا، یعنی زندگی کو قائم و دائم رکھنا اور موت کے اثر سے آزاد ہو جانا۔ یہ آزادی جسمانی سطح پر نہیں بلکہ ذہنی یا روحانی سطح پر حاصل ہوتی ہے۔ تیسری اور بلند ترین منزل فنا کا درجہ ہے جس میں موت اور زندگی دونوں بے معنی ہو جاتے ہیں۔ موت ہی زندگی اور زندگی ہی موت بن جاتی ہے۔ یہاں یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ اقبال اور الیٹ دونوں ہی شاعری یا فن کو ذریعہ سمجھتے ہیں، اظہار ذات کو مقصد سمجھتے یا اسرارِ اور داخلی علم و تجربہ کو مشکل کرنے کو اصل مدعا سمجھتے، لیکن اقبال اور الیٹ کے نزدیک شاعری فی نفسہ مقصود حیات نہیں ہے۔ بے نس مرتبہ فنا کی دو شکلیں دیکھتا ہے۔ ایک تو خالص فن، جسے وہ سونے کی چڑیا کی علامت کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے اور ایک خالص زندگی، جسے وہ موت کی ایک شکل سمجھتا ہے۔ انسان موت میں گرفتار ہے، لیکن اگر وہ خود کو فن میں تبدیل کر لے تو موت سے ماوراء ہو جاتا ہے اور تمام ماضی حال مستقبل، قدیم و جدید اور موجود و معدوم پر حاوی ہو جاتا ہے۔ گویا فن کا اصل مقصد خود فن ہی ہے، کیونکہ فن ہی تغیر موت کا ذریعہ ہے۔ اس خیال کو وہ چہ یک وقت ”زندگی میں موت اور موت میں زندگی“ کے استعارے اور سونے کی چڑیا کی علامت کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے۔ بازنطینی Byzantium نامی لقم میں زر خالص کی بنی ہوئی چڑیا، جو چڑیا بھی ہے اور انسان بھی، سایہ بھی ہے اور حقیقت بھی، یوں ظاہر ہوتی ہے:

میرے سامنے ایک پیکر تیر رہا ہے، پیکر، انسان یا روح

روح زیادہ انسان کم، پیکر زیادہ روح کم

کیوں کہ عالم نہ عالم کا دھاگا، جو کہ موسمیاتی کے کپڑے میں لپٹا ہوا ہے

اگر کھل جائے تو پیچیدہ راہوں کو کھول سکتا ہے

دہن، ایسا دہن جس میں نمی ہے نہ سانس

اور بھی بہت سے بے سانس دہنوں کو بلا سکتا ہے

میں فوق الانسان کو سلام کرتا ہوں

میں اسے زندگی میں موت اور موت میں زندگی کہتا ہوں

دوسری نظم باز نطین کو بحری سفر Sailing to Byzantium میں وہ سایہ جو انسان، پیکر،
روح سب کچھ ہے اور

مجزوہ، چڑیا یا سونے کی مناعت

بھی ہے، شہنشاہ کو وہ سب بتاتا رہتا ہے جو

ہرچکا ہے، ہو رہا ہے یا ہونے والا ہے

مکو یا فن موت پر طع پاتا جاتا ہے لیکن یہ فوق الانسان جس کے نہ منہ ہے نہ سانس، جو سایہ بھی
ہے اور جسم بھی، اپنی آخری منزل میں تغیر موت سے زیادہ تحلیل موت و حیات یعنی ایک طرح
کی Pancosmism کا مظہر بن جاتا ہے۔ بے نس نے ایک جگہ خود لکھا ہے:

یہ بھی ممکن ہے کہ وجود کی کیفیت صرف مرے ہوؤں میں پائی جائے، اور اس

بات کا تھوڑا بہت علم ہی ہمیں ابو الہول یا مہاتما بدھ کے چہرے کو اس قدر متاثر

اور مغلوب الجھ بات ہو کر دیکھتے رہنے پر مجبور کرتا ہے۔

فن زندگی اور موت کی وحدت کا یہ تصور صوفیانہ سے زیادہ شاعرانہ ہے لیکن اس کی اصل
اسلامی فکر میں ہی ہے، جیسا کہ پچھلے اقتباس سے ظاہر ہوا ہوگا۔ جہاں بے نس یسوع مسیح کو
بلیک کے محفل اور اپنٹڈ کے آئین کی شکل میں دیکھتا ہے۔ اپنی نظم اسکولی بچوں کے درمیان
Among School Children میں انسان، فن اور سونے کی چڑیا کی وحدت کو وہ قص اور
رقاص کی علامت کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے:

اے ہسٹنٹ کے چڑ، اے عظیم الشان جزوالے، کھلنے والے

تم جی ہو کہ پھول ہو کہ تار؟

اے وہ جسم جو موسیقی کے ساتھ ساتھ مرتضیٰ ہے، اے روشن ہوتی ہوئی نظر!

ہم رقص کو رقص سے الگ کر کے کس طرح پہچانیں گے؟

فن جب زندگی بن جاتا ہے تو جسم اور روح ایک ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح زندگی جب موت
بن جاتی ہے تو وجود اور عدم وجود بے معنی ہو جاتے ہیں۔ اس سلسلے کو ذرا پھیلائیے تو افلاطونی
عینیت کی سرحدیں صاف نظر آتی ہیں، وہ افلاطونی عینیت جس سے اقبال بھی متاثر ہوئے۔

اقبال اور یے نس دونوں کا افلاطون سے کسب فیض کرنا کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ مادے کی تجرید یا اس کے خالص وجود کا ابطال جس نے بھی کیا ہے افلاطون کی ہی روشنی میں کیا ہے۔ خود یے نس کو دہائٹ ہیڈ کے توسط سے برکلی اور افلاطون کے حیثیت پرست انکار کا پتہ چلا۔ اگر اشیاء کوئی شے نہیں ہیں، صرف ظلال ہیں اس مثالی نام کی اشیاء کے جو قلب عین میں بند ہے تو ظاہر ہے کہ مقصود حیات اشیاء نہ ہوں گی بلکہ وہ عین ہوگا جو اصل شے ہے۔ اس عین کو فن کہہ لیجیے یا خدا یا خودی، فرق صرف مراتب کا ہے۔ غیر ضروری مجاہدات سے ممانعت کی حدیث میں ایک فقرہ ہے کہ بے شک تمہارے عین کا بھی تم پر حق ہے۔ یہاں لفظ عین کی تشریح بعض لوگ آنکھ کے متنی میں کرتے ہیں، اور بعض لوگ ذات کے متنی میں۔ اسے جس متنی میں بھی لیا جائے لیکن لفظ عین کی موجودگی اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ انسانی ذات فی نفسہ کوئی وجود رکھتی ہے، وہ کوئی شے مدر کہ نہیں ہے، بلکہ شے خالص ہے۔ اسے عین ذات کا ظل نہ کہہ کر عین ذات کا ایک حصہ بھی کہا جاسکتا ہے، جیسا کہ بعض صوفیائے کہا ہے۔ یے نس کا انسان + سایہ + پیکر جو فوق الانسان ہے، وہ عین جس میں فی ہے نہ سانس، یعنی وہ منہ جو شے مدر کہ کے خواص سے بہرہ مند نہیں ہے، وہی عین بھی ہو سکتا ہے جو ظلال کی ماتحت نہیں ہے، بلکہ اصل شے ہے۔ اس اصل شے کو اقبال کی زبان میں خودی کہا جاسکتا ہے، جیسا کہ ان کی لقم ”مقصود“ سے صاف ظاہر ہے۔ اسپنوزا جو ایک طرح کا غیر افلاطونی مادہ پرست تھا، کہتا ہے۔

نظر حیات پہ رکھتا ہے مرد دانش مند حیات کیا ہے حضور و سرور و خورد و جود

دوسرے مصرعے میں اسماء صرف پرانے بیت نہیں لائے گئے ہیں۔ حیات فانی ہی سب کچھ ہے اور کوئی وجود نہیں ہے۔ حضوری صوفیا کی اصطلاح ہے جو قلب انسانی اور اصل ذات یعنی خدا کے نور کے درمیان تعلق کو ظاہر کرتی ہے۔ اسپنوزا مادی زندگی کو سب کچھ ماننا ہے اور افلاطون جواب دیتا ہے۔

نگاہ موت پہ رکھتا ہے مرد دانش مند حیات ہے شب تاریک میں شرر کی نمود
حیات و موت نہیں التفات کے لائق نظر خودی ہے خودی کی نگاہ کا مقصود

وہ خودی جو خودی کا نگاہ کا مقصود ہے وہی عین ذات ہے جو ہر قلب میں جلوہ گر ہے۔ اسی کو یے نس نے بھی سونے کی چڑیا کہا ہے تو کبھی آتمن یعنی Self کا نام دیا ہے۔ ڈانگیو کے الفاظ میں یے نس کے کلام کا مفہوم جن اصطلاحات کو سمجھنے پر منحصر ہے وہ یہ ہیں: خودی، تخیل، ارادہ، عمل، علامت، تاریخ، عالم، عرفان اور تخیل خود یعنی Self transformation۔ یہ دیکھنا مشکل نہیں ہے کہ اقبال کے بھی کلیدی قصورات تقریباً یہی ہیں اور خودی، تحلیل موت و حیات یعنی Pancosmism کے پیچھے حضرت منصور کے قصور طویل اور دعوائے انا الحق کی تصویر دیکھی جاسکتی ہے۔ منصور صوفیاء کے اس گروہ کے ممتاز فرد تھے جو وحدت فی الکفرات کے قائل تھے، اس معنی میں کہ قلب انسانی میں شرارۃ نور خدا کے نور کا ایک حصہ ہے، غل نہیں ہے، اور اسی لیے قلب انسان قلب عین ذات میں مل جانے کے لیے بے چین رہتا ہے۔ یہ موت میں زندگی اور زندگی میں موت کی ایک مشہور و معروف شکل ہے۔ بعض کتابوں میں مندرجہ ذیل اشعار منصور علاج سے منسوب ہیں:

اے میر معتبر دوستو، مجھے قتل کر دو، میری موت میں میری زندگی ہے۔

میرے لیے زندگی میں موت ہے اور موت میں زندگی۔

وہ ذات جو حق اور قدیم ہے اور جس کے صفات کبھی غائب

نہ ہوتے، کم نہ ہوتے۔

اور میں دودھ پلانے والیوں کی کمروں میں ان کا شیر خوار بچہ ہوں۔

ان اشعار کی روشنی میں یے نس کے بارے میں کچھ اور کہنے کی ضرورت نہیں رہتی اور اقبال تو کہہ ہی چکے ہیں۔

فردوس میں روی سے یہ کہتا تھا سنائی مشرق میں ابھی تک ہے وہی کاسہ وہی آتش

علاج کی لیکن یہ رادیت ہے کہ آخر اک مرد قلندر نے کیا راز خودی فاش

اقبال اور یے نس اس تناظر میں اتنے قریب پہنچ جاتے ہیں کہ رقص اور رتاجس کی وحدت کی علامت جو یے نس کے یہاں ہم نے دیکھی تھی ایک اور رنگ سے اقبال کے یہاں نمودار ہوتی ہے تو ہمیں حیرت نہیں ہوتی۔

شعر سے روشن ہے جان جبرئیل و ابرہمن رقص و موسیقی سے ہے سوز و سرور انجمن
 فاش یوں کرتا ہے، اک جینی حکیم اسرار فن شعر گویا روح موسیقی ہے رقص اس کا بدن
 اگر رقص روح موسیقی کا بدن ہے تو رقص خود کچھ بھی نہیں۔

ایٹ کے یہاں زندگی اور موت کی وحدت کی علامت وقت اور سفر کی شکل میں ظاہر
 ہوئی ہے۔ Four Quartets کا آخری پیرا گراف یوں شروع ہوتا ہے:

ہم نئے نئے ملکوں کے سفر سے رکیں گے نہیں
 اور ہمارے تمام اسفار کا انجام
 یہ ہوگا کہ ہم وہیں پہنچیں گے جہاں سے چلے تھے
 اور اپنے نقطہ آغاز کو پہلی بار پہچانیں گے
 اس ان جانے مگر یاد میں محفوظ دروازے کے پار
 (جب کرۂ ارض کا آخری بچ رہا اور سب کچھ دیکھ لیا گیا)
 وہ ہے جو شروع میں تھا۔

لیکن ایٹس ونزڈی Ash Wednesday اور Animula جیسی نظموں میں موت خود زندگی کی
 شکل میں سامنے آئی ہے، مثلاً ایٹس ونزڈی کے دوسرے حصے میں:

اور خدا نے کہا
 کیا یہ ہڈیاں پھر زندہ ہوں گی؟ کیا یہ ہڈیاں
 پھر زندہ ہوں گی؟ اور وہ چیزیں جو ان ہڈیوں میں
 کبھی بند تھیں (جو کہ پہلے ہی خشک ہو چکی تھیں)
 چھپاتی ہوئی بولیں
 ان خاتون کی نیکی کی وجہ سے اور
 ان کے حسن و جمال کے باعث اور اس لیے کہ
 وہ مرا تھے میں کنواری کی تقدیس کرتی ہیں
 ہم چمک رہے ہیں۔

یہ سوال کہ کیا یہ ہڈیاں پھر زندہ ہوں گی؟ محض ایک شاعرانہ سوال ہے۔ کیوں کہ اس کے پہلے کہ ان کے دوبارہ زندہ ہونے کا ثبوت ملے وہ خود بول اٹھتی ہیں اور ہمیں صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ خاتون جو کنواری کی تصدیق کی ڈاکر ہیں کوئی دنیاوی ہستی نہیں بلکہ انسانی روح یعنی میں ہے جو موت و حیات کی دوئی سے آزاد ہے۔ نور کا استعارہ زندگی کے لیے عام ہے اور الین اپنی بات کو واضح تر کرنے کے لیے We shine with brightness کا انوکھا اور چمکا دینے والا فقرہ استعمال کرتا ہے۔ اسی طرح، جس نچ سے منظور علاج کے لیے زندگی موت تھی، کیوں کہ موت ہی اصل زندگی ہے، Ash Wednesday کا پہلا حصہ عمومی مایوسی سے لبریز ہونے کے باوجود زندگی کو موت سے Identify کرتا ہے۔ Marina جو بظاہر Pericles اور اسی کی بیٹی میرینا کے اسطور سے اخذ کی ہوئی ایک نظم ہے، ایک بار اور اس وحدت کو ظاہر کرتی ہے۔ وجد کی تقریباً اسی کیفیت میں اقبال عشق کو زندگی اور موت یا زندگی میں موت کی علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

عشق کی گرمی سے ہے معرکہ کائنات
علم مقام صفات، عشق تماشاۓ ذات
عشق سکون و ثبات، عشق حیات و ممات
علم ہے پیہا سوال، عشق ہے پنہاں جواب۔

اس وحدت کے تصور سے وجود کا مسئلہ بھی خود حل ہو جاتا ہے۔

اگر نہ ہو تجھے ابھمن تو کھول کر کہہ دوں وجود حضرت انساں نہ روح ہے نہ بدن
یہ وجود جب روح اور بدن سے آزاد ہے تو وقت سے بھی آزاد ہوگا۔ وہ موجود بھی ہے اور مستقل بھی۔ اس کے یہاں ماضی کا کوئی تصور نہیں۔

اے کہ ہے زیرِ لک مثلِ شررِ تیری نمود کون سمجھائے تجھے کیا ہیں مقامات وجود
کتبہ و سے کدہ جز درں نہ یودن نہ دہند چوں دل آموز کہ ہم ہاشی وہم خرواہی بود
وہ دل جو موجود بھی ہے اور آئندہ بھی رہے گا، اگر نطفہ یا بے لیس کے حوالے سے دیکھا جائے تو کسی قسم کا Life Force یا بے لیس کی نوعیت کی روشنی میں شاعر یا انسان کا دل کا

Self بھی ہو سکتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر وجود حضرت انسان نہ روح ہے نہ بدن کہنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی

موت و حیات کے یہ تصورات ایک طرح سے Will to Power کا اظہار بھی کہے جاسکتے ہیں۔ الٹ کے یہاں Will to Power کی دو لطیف شکل نظر آتی ہے جسے Will to Surrender کہا جاسکتا ہے۔ یہ تصور تصوف کے سیر فی اللہ سے بہت قریب ہے، اس معنی میں کہ انسانی روح خود کو اس تقدیس میں تحلیل کر دیتی ہے جو خدا کی ذات کا خاصہ ہے۔ جیسا کہ The Waste Land کے آخری حصے میں ہے۔

قبضہ کر لو: اور کشتی خوشی خوشی

اس ہاتھ کے اشارے پر چلی جو یاد بان اور چچ کا ماہر تھا

سمندر پر سکون تھا۔ تمہارا دل بھی اشارے پر چلا

خوشی، خوشی جب اسے بلایا جاتا

وہ قبضہ کرنے والے ہاتھوں کا مطیع ہو کر دھڑکتا رہتا

یہ نکتہ لحاظ خاطر رہے کہ تینوں شعرا الگ الگ روایات اور فکری صلاحیتوں، مختلف عقائد اور نظریات کے حامل تھے۔ نصرانی اور مسلمان ہونے کی وجہ سے زندگی اور موت میں ایک طرح کے تسلسل کا یقین الٹ اور اقبال دونوں کو تھا۔ لیکن زندگی اور موت کی وحدت کا یہ تصور نصرانیت یا اسلام کی شرط نہیں ہے۔ الٹ کو اس منزل تک آنے کے لیے ان قدیم تصورات کا سہارا لینا پڑا جو نصرانیت کی خالص ملکیت نہیں تھے۔ سیرا مطلب یہ ہے کہ حیات و موت کی وحدت پر قائم ہوئے بغیر بھی اچھا نصرانی یا مسلمان رہنا ممکن ہے، لیکن پھر بھی ان شعرا نے کسی داخلی مجبوری کی بنا پر عقیدے سے آگے اسراء تک سفر کیا ہے۔

یے نس جو فن کو ہی فن کا مقصد مانتا ہے اور اقبال و الٹ جو فن کو روحانی تجربات کے اظہار کا ذریعہ سمجھتے ہیں، اپنے اپنے طور پر احساس شکست سے بھی دو چار ہوئے۔ اور یہ احساس شکست محض ایک فن کار کی وہ مایوسی نہیں ہے جو اظہار میں ناکامی کے نتیجے میں محسوس ہوتی ہے۔ اظہار میں ناکامی کا احساس جدید شاعری کا ایک اہم اور بنیادی عنصر ہے۔ اس کی طرف ہمارے یہاں غالب نے شاید سب سے پہلے اشارہ کیا تھا۔

فکر غن یک انتا زندگی خموشی دود چراغ گویا زنجیر بے صدا ہے
موزونی دو عالم قربان سازیک درد مصراع ہلکے نے سکت ہزار جا ہے

لیکن جب زندگی ہی فن یا فن ہی زندگی کا مقصود ہے تو اس میں ناکامی محض اظہار کی ناکامی نہیں بلکہ پوری زندگی کی ناکامی بن جاتی ہے۔ تینوں شعرا کو اظہار کی ناکامی اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے ابہام اور غیر سادگی کا بھی احساس تھا، لیکن فکر کی سطح پر آکر یہ ناکامی دوسری شکل اختیار کر لیتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی تعلیم فقط خودی ہے۔ خودی کی نگاہ کا مقصود، بے فس کی سونے کی چڑیا اور ایٹ کی منور ہڈیاں شاید اسے مکمل عرفان کا اظہار نہیں ہیں جتنا کہ ظاہر معلوم ہو رہا تھا۔ بے فس کے یہاں بے چینی اور خوف کا لہجہ صاف سنائی دیتا ہے۔ ایٹ کے یہاں تذبذب اور گم کردہ راہی نمایاں ہے۔ اقبال ان دونوں کے مقابلے میں اکبر ہے، کیونکہ ان کا یقین زیادہ پختہ ہے۔ تینوں شاعرانہ اظہار کو قوت کی تصنیف سمجھتے ہیں۔ اقبال کی پیچیدہ خیالیاں یقین کی پروردہ ہیں اس لیے ان کے اعتقاد کی پختگی جس میں پیہر نہ رنگ موجود ہے، اس رنگ کے باوجود ہمیں کبھی کبھی سطحی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن سطحیت کا یہ احساس اسی وقت تک قائم رہتا ہے جب تک اقبال کے پورے کلام کے بجائے ان مختلف تنقید نگاروں کی آنکھ سے اقبال کا منتخب کلام پڑھا جائے جو اپنی اپنی ضرورت یا اپنے اعتقاد کے مطابق اقبال کو سیاسی مسلمان، صوفی، متفکک یا مولوی ثابت کرتے رہتے ہیں۔ پورا کلام دیکھیے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ تینوں کے یہاں اظہار کی ناکامی کے علاوہ فکر و فہم کی ناکامی کا بھی احساس موجود ہے۔ اگر یہ احساس نہ ہوتا تو ان تینوں کی شاعری بہت کم قیمت ٹھہرتی۔ کم قیمت اس لیے کہ شاعری انسانی فکر و احساس کے مکمل مظہر کی حیثیت سے اسی وقت کامیاب ہو سکتی ہے جب شاعر ہم سے انسان کی سطح پر گفتگو کرے، پیہر یا دیوتا کی سطح پر نہیں۔ رومی جیسے شاعری نے، جو سراسر عقیدہ و یقین و اعتماد تھے، یہ قضیہ اپنے طور پر حل کیا، یعنی اس طرح کہ انھوں نے اپنے علم کو انسانی اصطلاحات میں ظاہر کیا۔ رومی خالص علم و آگہی کی شاعری نہیں کرتے، بلکہ پہلے تو لاطینی اور بے آگہی پر مبنی کوئی حکایت کہتے ہیں اور پھر اس میں سے آگاہی برآمد کرتے ہیں۔ بے فس کی لقم ”سرکس کے جانوروں کا بھاگ جانا“ The circus animals desertion میرے نکتے کی وضاحت بڑی خوب صورتی سے

کرتی ہے۔ یے فس تا حیات فن کو مقصود فن سمجھتا رہا، لیکن اس نظم میں وہ اپنے تمام شاعرانہ عقائد و علامات کو سرکس کے گرفتار جانوروں کی علامت کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے۔ وہ جانور جنہیں رنگ ماسٹر زبردستی پکڑ لایا تھا اور جو سو قند نکلنے ہی بھاگ نکلے۔ اور شاعر گر کر پھر وہیں آگیا جہاں سے تمام میڑھیاں شروع ہوتی ہیں:

یہ حاکمانہ پیکر چونکہ مکمل و اکمل تھے
اس لیے میرے ذہن میں خالص ہو گئے، لیکن یہ شروع کہاں سے
ہوئے تھے؟

غلاط کا ایک ڈھیر یا سڑکوں کا کوزا کرکٹ
پرائی کیتلیاں، پرائی بوتلیں، ایک ٹوٹی ہوئی بانٹی
زنگ آلود لوہا، پرائی ہڈیاں، کہنہ جھجھڑے اور ہڈیاں زدہ رنڈی
جو پیسہ پیسہ اپنے بکس میں رکھتی ہے۔ ادب جب کہ میری میڑھی چھن گئی ہے
میں وہیں پڑا رہوں گا جہاں سے سب میڑھیاں شروع ہوتی ہیں
میرے دل کی غلیظ بدبودار چھتھڑوں اور ہڈیوں والی دکان۔

ایک بالکل ہی دوسری شعری روایت کا حامل ہونے کی وجہ سے الیٹ کے پورے کلام میں اس
طرح کی شدت اور جہنم ہوا ناکامی کا قصہ نہیں ملتا۔ لیکن بنیادی جذبہ ایک ہی ہے۔ چار چو
سازے کی دوسری نظم کے پانچویں حصے میں وہ کہتا ہے:

تو میں یہاں ہوں، آدھے راستے پر، جیس برس گزرنے کے بعد
جیس برس، جو زیادہ تر ضائع ہوئے، دو جنگوں کے سچ کے یہ سال
میں الفاظ کو استعمال کرنا سیکھنے کی کوشش کرتا رہا، اور ہر کوشش
ایک بالکل نیا آغاز، ایک مختلف طرح کی ناکامی
کیونکہ جب ہم الفاظ پر قابو پا چکے ہیں تو انہیں جزدوں
کے لیے، جو اب ہمیں کہنا نہیں ہیں، یا اس طرح سے،
جس طرح سے کہنا ہم چاہتے ہی نہیں۔

یہ بات طوطا خاطر رہے کہ الیٹ کے لیے الفاظ کی رقم کردگی کا یہ لطیف لیکن تلخ احساس دراصل پورے فکری نظام کو محیط ہے۔ بے نس کی ہڈیاں زدہ رٹڑی یعنی دنیا، اور خالی بوتلیں یا ٹوٹی پائٹی یعنی دنیا کا محسوس تجربہ، اور غلیظ بدبو دار چھتروں کی دوکان یعنی شاعرانہ احساس، یہ سب وہی لفظ ہیں جو الیٹ کے قابو میں نہیں آتے۔ لفظ جو لفظ کے اندر ہے اور ایک لفظ بھی بولنے پر قادر نہیں ہے۔ یہ دراصل ایک طرح کی کش مکش ہے اس بات کو سلجھانے کی کہ اصل کیا ہے اور کہاں ہے۔ اقبال کے یہاں یہ تجربہ کہیں الجھن کی شکل میں ظاہر ہوا ہے، کہیں بالکل صاف اور واضح گھبراہٹ کی شکل میں (خاص کر جہاں وہ عقل اور دل کی حیثیت کو متحد نہیں کر پاتے) اور کہیں ایک ایک عام محرونی کی شکل میں۔ ہانگ درا کی نظموں میں عام محرونی نمایاں ہے، اس کے لیے مختلف تشریحات ممکن ہیں، لیکن جب ہم اس محرونی کو دوسری نظموں کے پر شور اعتقاد کے سامنے رکھتے ہیں تو یہ بات کھل جاتی ہے کہ اس کی اصل حقیقتاً ایک طرح کی روحانی کشاکش اور ناکامی کے احساس کی پیدا کردہ مایوسی کے سوا کچھ نہیں۔ جیسا کہ میں نے اوپر لکھا ہے، الیٹ کبھی Will to Power کا حلقہ پہ گھٹ نہیں رہا اس لیے اگر اس کے یہاں احساس درماندگی در آتا ہے، اور خاص کر شروع کی نظموں میں، تو اسے کچھ بہت حیرت کی بات نہیں کہہ سکتے۔ ہر اس شاعر اور صوفی کی طرح، جو عرفان ذات کی مختلف منزلوں سے گزرتا ہے، الیٹ نے بھی بے یقینی اور بے اطمینانی کے کئی کڑے کوس طے کیے۔ علاوہ بریں، شدید عصری احساس کی بنا پر الیٹ کی اپنے ماحول اور تہذیب سے ناآسودگی بھی فطری تھی لیکن Gerfention میں جس طرح اس نے سارے انسانی تجربے کو ناقابل اعتبار، بلکہ سیدھا سیدھا دھوکے باز اور پرفریب کہا ہے، وہ اس کی اپنے زمانے سے ناخوشی کا اعلیٰ اظہار ہونے کے ساتھ ساتھ سارے کائناتی نظام سے ناراضگی کا بھی اظہار ہے:

اب بھی سوچو کہ

تاریخ ہمیں اسی وقت کچھ دیتی ہے جب ہم متوجہ نہیں ہوتے
 اور جب دیتی بھی ہے تو ساتھ میں اسنے پلک در الجھا دے بھی ہوتے ہیں
 کہ یہ دنیا ہماری بھوک کو اور بڑھا دیتا ہے۔ وہ بہت دیر میں
 اور وہ بھی اس وقت عطا کرتی ہے جب لوگوں کا اعتقاد اٹھ چکا ہوتا ہے، یا

اگر رہتا بھی ہے تو محض حافظے میں، جیسے کہ کوئی پر جوش جذبہ جس پر
بعد میں غور کیا جائے...
.. سوچو، نہ خوف ہمارے حای و شفیق ہے نہ ہمت...

تا انصاف کائنات کی چال بازیوں کا یہ احساس الیت کے یہاں تو خارج از آہنگ نہیں معلوم
ہوتا، لیکن حیرت تب ہوتی ہے جب اقبال اور یے فس بھی جو نطفہ کے اس قول پر ایمان رکھتے
تھے کہ Will to Power دراصل مقدمات اور مخالفت طلب کرتی ہے تاکہ خود کو مضبوط تر
کر سکے اور فتح یابی کے لطف سے زیادہ سے زیادہ بہرہ مند ہو سکے، اسی طرح کی فکری عذروں
میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ یے فس کی جارحیت کی مثال کے لیے نظم The Second
Coming کا حوالہ کافی ہے، جس کے بارے میں تقریباً تمام نقاد متفق ہیں کہ یہ Anti
Christian نظم ہے۔ اقبال کے ان اشعار کو سامنے رکھیے۔

مری نظر میں یہی ہے جمال و زیبائی کہ سر پہ بیدہ ہیں قوت کے سامنے افلاک
نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر ترافس ہے اگر نقد ہو نہ آتش ناک
مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ کہ جس کا شعلہ نہ ہو تندہ سرکش و بے باک

اور نطفہ کے اس خیال کو ذہن میں لائیے کہ Will to power کو اصل حرا اس میں نہیں آتا
کہ وہ اپنی مرضی پوری کر لے، بلکہ اس میں کہ وہ بار بار جھٹ کر اس چیز پر حاوی ہو جائے
جو اس کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔

ہے شباب اپنے لبو کی آگ میں جلے کا نام سخت کوشی سے ہے طبع زخمی آگ میں
جو کبوتر پر جھپٹے میں سزا ہے اسے پھر و سزا شاید کبوتر کے لبو میں بھی نہیں
تو اس جارحیت اور یقین کے باوجود ایسے اشعار کی موجودگی کیا معنی رکھتی ہے۔

(1) میں کہاں ہوں تو کہاں ہے یہ مکاں کہ لامکاں ہے یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تیری کرشمہ سازی

(2) اس پیکر خاکی میں اک شے ہے سو وہ تیری میرے لیے مشکل ہے اس شے کی عجب حالی
ہو نقش اگر باطل سحر سے کیا حاصل کیا تجھ کو خوش آتی ہے آدم کی یہ لڑائی

- (3) یہ دشت خاک یہ صحر یہ وسعت افلاک کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت ایجاد
قبر سکا نہ ہوئے چمن میں خیمہ گل یہی ہے فصل بہاری یہی ہے بادِ مراد؟
- (4) یہ گنبدِ یمنی یہ عالمِ تنہائی مجھ کو تو ذراقتی ہے اس دشت کی پہنائی
بھٹکا ہوا راسی میں بھٹکا ہوا راسی تو منزل ہے کہاں تیری اے لالہِ سحرانی
اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ دریا سے انھی لیکن ساحل سے نہ نگرانی
- (5) وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود وہ آدمِ خاکی ہے کہ ہے زیرِ سادات
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
- (6) عسل ہے بے زہم بھی مقل ہے بے مقام بھی نقشِ گر ازل ترا نقش ہے ناقص بھی
- (7) خودیِ واقف نہیں ہے نیک و بد سے بڑھی جاتی ہے کالمِ اپنی حد سے
خدا جانے مجھے کیا ہو گیا ہے خود بے زار دل سے میں خود سے
- (8) تھی کسی درمائدہ رہبر کی صدائے درد ناک جس کو آوازِ رحیل کارواں سمجھا تھا میں
- (9) کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راسی کو کلک ی ہے جو بیٹے میں غمِ منزل نہ بن جائے
بلیا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو یہ میری خود کجہ داری مرا ساحل نہ بن جائے
- جیسا کہ میں نے اوپر کہا ہے، یہ فطرت کی نظر میں شاعری ایک قسم کی قوت حاصل کرنے کا نام تھی۔ اقبال اس قوت کو جنگ کے لیے استعمال کرنا چاہتے ہیں اور یہ فطرت قوت برائے قوت کا متلاشی ہے۔ لیکن دونوں کی تلاش کی جڑیں ایک ہی ہیں۔ دونوں کو انسانوں سے زیادہ انسان سے دل چسپی ہے۔ دونوں تخریب سے تعمیر کا کام لیتے ہیں۔ یہ فطرت کی طرح اقبال بھی جب مخصوص انسانوں پر نظم لکھتے ہیں تو بھی عالمِ انسان، کائنات اور زمانے کی بات کرتے ہیں۔ انسانی زندگی کے مرجع کے طور پر عصر یا دنیا سے دونوں کی جنگ ہے۔ مردہ جب قبر میں پہنچتا ہے تو صدائے غیب اس سے یوں مخاطب ہوتی ہے۔

گرچہ برہم ہے قیامت سے نظامِ ہست و بود
ہمیں اسی آشوب سے ہے پردہِ اسرارِ وجود

ززلے سے کوہ و درازتے ہیں مانند سحاب
ززلے سے وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود
ہر نئی تعمیر کو لازم ہے تخریب تمام
ہے اسی میں مشکلات زندگی کی کشود

تو پر اس تمام شور و ہنگامہ کے باوجود یہ خوف کیوں ہے۔

یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی مجھ کو تو ذراقتی ہے اس دشت کی تنہائی

اب یہ نتیجہ ناگزیر ہے کہ Will to Power کے باوجود کبھی کبھی بے یقینی انسان کا مقدر بن جاتی ہے۔ الیٹ کے یہاں Will to Power نہیں ہے لیکن اس کا تذبذب بھی اسی قسم کا ہے۔ چار چو ساز یے جیسی نظم بھی جو اصلاً امید و ایمان کی نظم ہے، انسانی کمزوری سے خالی نہیں ہے، اور اسی لیے اور زیادہ پیاری معلوم ہوتی ہے۔ رچرڈس نے یے لُس کی شاعری پر کچھ چینی کرتے ہوئے کہا تھا کہ اس کی خواب ناکی اور خواب انگیزی اپنے تمام حسن کے باوجود کم تر درجے کی شاعری ہے، کیونکہ اس کا ارتقا مانی جانی ہوئی راہوں پر نہیں ہوا ہے۔ یہ الفاظ 1924 کے ہیں، ممکن ہے بعد میں اس نے اپنا خیال بدل دیا ہو، لیکن اس فیصلے کی کمزوری ظاہر ہے۔ مانی جانی راہوں سے رچرڈس کی مراد وہی ”انسان پن“ ہے جو یے لُس کی Will to Power کے باوجود بار بار جھٹک اٹتا ہے۔

الیٹ نے یے لُس کے بارے میں جو کہا تھا وہ تقریباً پورے کا پورا خود الیٹ اور اقبال پر صادق آتا ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے:

[شاعری میں] لا شخصیت کی دو قسمیں ہیں۔ پہلی تو وہ جو ہر چاہک دست
صناع کے لیے محض ایک فطری اسلوب ہے اور جو پختہ کاری کے ساتھ ساتھ
بڑھتا نکھرتا بھی رہتا ہے... لیکن دوسری شخصیت اس شاعر کی ہے جو شدید
اور ذاتی تجربے کے اندر سے یا اس کے ذریعہ ایک عمومی سچائی برآمد کرنے
پر قادر ہوتا ہے، اس طرح کہ وہ اس میں اپنے تجربے کی پوری خصوصیت
برقرار رکھتا ہے اور پھر بھی اس کو ایک عمومی علامت بنا دیتا ہے۔ عجیب بات
یہ ہے کہ یے لُس، جو پہلی طرح کا ایک عظیم صناع تھا آخر کار دوسری طرح

کے اسلوب کا ایک بڑا شاعر بن گیا۔

اس اصول کا ایٹ پر اطلاق کرنا ہو تو اس کی شروع کی نظمیں مثلاً Preludes اور Rhapsody on a Windy Night دیکھیے۔ خاص ذاتی نظمیں ہیں اور ان میں خود شاعر کی ذات نمایاں ہے، کسی مخصوص علامت یا استعارے کے ذریعے نہیں، بلکہ احساس کی شدت کے ذریعہ۔ اگر ایٹ شروع شروع ہی میں لاغورگ سے متاثر نہ ہو گیا ہوتا بلکہ بودیتر کو چڑھتا تو شاید یہ نظمیں چھوٹے موٹے مابعد الطبیعیاتی شعرا (جن کا وہ خود بہت قائل تھا) کے اور زیادہ قریب ہوتیں۔ لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ایٹ کی نظمیں (خاص کر Ash Wednesday اور اس کے بعد کی نظمیں) اسی عظمت کی آئینہ دار بن گئیں جو علامت کے ساتھ ساتھ شخصی تجربے کی یکنائی کا بہ یک وقت اظہار کرتی ہے۔ اور اقبال کے یہاں تو یہ صورت اور بھی واضح ہے۔ ”ناله“ اور ”گل رنگیں“ جیسی نظموں میں فن کارانہ سنائی کا کوئی جوہر ایسا نہیں ہے جو ”ذوق و شوق“ اور ”بال جبریل“ کی فزولوں میں نہ ہو۔ کی صرف یہی ہے کہ لاشخصی اظہار علامتی اظہار نہیں بن سکا ہے۔ ”گل رنگیں“ کا آخری بند دیکھیے۔

یہ پریشانی مری سامان جمعیت نہ ہو یہ جگر سوزی چراغ خانہ حکمت نہ ہو
نا توانی ہی مری سرمایہ قوت نہ ہو رشک جامِ جہ مرا آئینہ حیرت نہ ہو
یہ تلاش متسلل شمع جہاں افروز ہے تو سن اور اک انساں کو فرام آموذ ہے

موسیت کا رنگ صاف ظاہر ہے لیکن یہ موسیت علامت کی نہیں ہے بلکہ طرز بیان کے اچھے بن کی ہے۔ یہ اسلوب جوش کی یاد دلاتا ہے کیونکہ اس میں تجربے کی یکنائی صرف ایک دو مصرعوں میں ہے اور وہ بھی بے علامت ادا ہوگئی ہے۔ اس کے برخلاف ”ذوق و شوق“ کے یہ اولین اشعار دیکھیے۔

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں ہشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسن ازل کی ہے نمود چاک ہے پردہ وجود دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا ندیاں
سرخ کبود بجلیاں چھوڑ گیا سحاب شب کوہ اہم کو دے گیا رنگ برنگ طلیساں
نرد سے پاک ہے ہوا برگ تخیل دھل گئے رنگ نوان کاغذ نرم ہے مثل پر نیاں
آہ بھی ہوئی لہر ٹوٹی ہوئی کتاب لہر کیا خبر اس مقام سے گزرا ہے جس کتنے کارواں

آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی اہل فریق کے لیے پیش دہام ہے یہی اگر بہت سونے لفظوں میں کہا جائے تو ان اشعار کا موضوع وہی ہے جو ”گل رنگیں“ کے آخری بند کا ہے۔ لیکن مماثلت یہاں ختم ہو جاتی ہے۔ ”ذوق و شوق“ کے اس بند میں وہی موضوع علامتی اظہار اور کولرنگ کے الفاظ میں Interior landscape کی بنا پر ایک شاعرانہ سی اڑان کے بجائے ایک کائناتی حقیقت بن گیا ہے۔ ”گل رنگیں“ میں پریشانی، سامانِ حسیّت، جگر سوزی، چراغِ خانہِ حکمت جیسے عمومی اور رکی لفاظ ہیں۔ ”ذوق و شوق“ شروع ہوتی ہے ایک ایسے لینڈ اسکیپ سے جو لینڈ اسکیپ ہے ہی نہیں اور اس کے باوجود تمام تفصیلات واقعی ہیں۔ یہ شاعرانہ علامت کا معجزہ ہے۔ یے ٹس اگر یہ نظم پڑھ لیتا تو طارے کا کلمہ پڑھنا بھول جاتا۔

ایٹ اپنے مضمون کو یوں ختم کرتا ہے:

یے ٹس ایسی دنیا میں پیدا ہوا جہاں فن برائے فن کا نظریہ عام طور پر مقبول تھا اور وہ ایسے وقت تک زندہ رہا جب فن سے کہا گیا کہ وہ حسی مقاصد کے لیے کارآمد ہو۔ [لیکن] وہ ہمیشہ صحیح نظریے پر مضبوطی سے قائم رہا، صحیح نظریہ جو ان دونوں کے بین بین ہے۔ لیکن اس نے کبھی ان نظریات میں کوئی سمجھوتا نہیں کیا۔ اس نے یہ دکھا دیا کہ اگر فن کار اپنے فن کی خدمت پوری ایمان داری سے کرتا ہے تو وہ ساتھ ہی ساتھ اپنی قوم اور ساری دنیا کی ایسی عظیم ترین خدمت کرتا ہے جس کا وہ اہل ہے۔

میرا خیال ہے کہ اقبال اور خود ایٹ کے شاعرانہ کارنامے پر یہ الفاظ حرفِ آخر کا حکم رکھتے ہیں۔ یے ٹس اور اقبال کی طرح ایٹ کی شاعری کا بھی شروع زمانہ شاعری بہ طور تفریح یا شاعری بہ طور ایک پرائیویٹ مشغلے کے نظریات سے گونج رہا تھا۔ ان تینوں کے عہدِ پختگی میں فن کی سماجی نظریات کو فردِ غم ہوا، (ایٹ تو بعد تک زندہ بھی رہا) لیکن ان میں سے کسی نے شاعری کو گھر کی لٹری یا ہزار کی لٹری نہ سمجھا۔

اوپر میں نے حیات و موت کی وحدت کا ذکر کیا ہے۔ یہ بات ظاہر ہے کہ جب یہ دوئی ختم ہو جاتی ہے تو وقت اور زمان کے رکی تصورات بھی یا تو غائب ہو جاتے ہیں یا تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یے ٹس نے وقت کے مسائل پر براہِ راست اظہار خیال نہیں کیا ہے، لیکن

حیات و موت کی وحدت کے تصور کی بنا پر اس مسئلے کا کہیں نہ کہیں جھٹک اٹھنا یقینی ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ ”مجھے یقین ہے کہ مردہ لوگ جو اپنے حافظے میں زندہ رہتے ہیں، اس تمام قوت کا سرچشمہ ہیں جسے ہم جلت کہتے ہیں۔“ اس زندہ + مردہ وجود کو یے نس anima mundi یعنی جان جہاں کا نام دیتا ہے۔ ڈانگیو اور Ellman دونوں کا خیال ہے کہ اس جان جہاں کا تصور یے نس کی نگاہ میں کسی ایسی قوت کا بھی تھا جو پیکروں اور علامتوں کا خزانہ ہونے کے علاوہ کسی نسل یا قوم کے خوابوں اور یادوں کا بھی مرجع و مخرج تھی۔ یہ خواب اور یادیں گرم کار ہیں اور کبھی کبھی شاعر انہیں علامت کے ذریعہ متشکل بھی کر سکتا ہے۔

ہماری آپ کی نظر میں یہ تصورات اگر محض فیز نہیں تو مہل ضرور ہوں گے۔ اب اسے کیا کیا جائے کہ اپنے خیال میں انہیں تصورات کو کام میں لا کر یے نس نے واقعی بڑی شاعری بھی کی ہے۔ لیکن اصل نکتہ یہ ہے کہ anima mundi کے یہ تصورات حقیقتاً وقت کی الوہیت کی دلیل ہیں۔ وقت کبھی مرتا نہیں، گزرتا نہیں، کوئی چیز وقت سے خالی نہیں اور وقت بھی کسی چیز سے خالی نہیں۔ اگر ہر چیز کا پیمانہ بھی وقت ہے اور اس کا پچا و مرجع و مخرج بھی وقت ہی ہے تو پھر وقت یا تو خدا کی طرح قدیم، یعنی خدا کی ایک صفت ہے، یا پھر وہ خود خدا ہے۔ اگر وقت ہر چیز کا مخرج و منبع نہ ہوتا تو مرنے والوں کے افکار اور ان کے حافظے بھی مرجاتے۔ لیکن چونکہ یے نس کے خیال میں مرنے والوں کے حافظے زندہ ہیں اور انہیں علامت کی قوت کے ذریعہ متشکل بھی کیا جاسکتا ہے، اس لیے وہ وقت میں محفوظ ہیں۔ اسی لیے یے نس کا خیال ہے کہ خالص فن بھی Temporal time سے دورا ہے اور اصل وقت میں محفوظ ہو کر وہ ماضی، حال، مستقبل سب کو محیط ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ ”پازنطین کو بحری سفر“ نامی نظم میں ہے۔ نظم یوں ختم ہوتی ہے:

بس ایک بار جب میں فطرت کی بندشوں سے نکل جاؤں گا
تو پھر کسی بھی فطری چیز میں متشکل نہ ہوں گا
بلکہ وہ روپ دھاروں گا جو یونانی زرگر بناتے ہیں
پٹے ہوئے اور چمکائے ہوئے سونے کی شکل
جو ادھمکتے شہنشاہوں کو چمکائے رہتی ہے

یا کسی سنہری شاخ پر بٹھا دی جاتی ہے تاکہ
ہاڑنٹین کی خواتین اور امراء کو ان چیزوں
کے بارے میں فتنے سنائے
جو گزر گئیں یا گزر رہی ہیں یا ہونے والی ہیں

اقبال اور الیت وقت کی تسخیر نہیں کرتے۔ اقبال کا تالہ زمیں کا تصور اسلامی نقطہ نظر سے غلط تھا یا صحیح، مجھے اس سے کوئی بحث نہیں۔ شبیر احمد خاں غوری نے بڑی تفصیل سے بتایا ہے کہ تالہ زمیں کا نظریہ اسلامی نہیں ہے لیکن اقبال اس غلط فہمی کی بنا پر جو حدیث لانسوالدہ ہر کی تفسیر کے سلسلے میں عام ہے، اسے اسلامی سمجھتے تھے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ اقبال وقت کو اللہ کے اسماء سنات میں سے فرض کرتے ہیں لہذا وقت پر حاوی ہونے کا سوال نہیں پیدا ہوتا، لیکن وقت حوادث و افکار کا سرچشمہ ضرور سمجھا جاسکتا ہے۔ وقت قدیم بھی ہے اور کائنات کے مختلف عوالم کی آماج گاہ بھی۔ یہ تصور یے فس سے دارمختلف ہے، لیکن جیسا کہ میں نے اوپر دکھایا ہے، مردہ + زندہ کا پیکر جو یے فس فرض کرتا ہے اس میں وقت کی الوہیت کا تصور موجود ہے۔ اقبال کے یہاں یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے۔

سلسلہ روز و شب نقش گر حادثات سلسلہ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلہ روز و شب تار حریہ دو رنگ جس سے پٹلی ہے ذات اپنی قبلے صفات

اقبال کا یہ تصور اتنا مشہور ہے کہ اس کی اور مثالیں فراہم کرنا غیر ضروری ہے۔ اقبال ہی کی طرح الیت بھی وقت کی تسخیر کے نظریہ سے بے گانہ ہے۔ وہ اگر تالہ زمیں کا کھل کر قائل نہیں ہے تو اس کو اپنا علوم بھی نہیں سمجھتا، بلکہ کسی نہ کسی منہج سے وقت کو تسلسل اور خود کو اس تسلسل میں گرفتار ضرور پاتا ہے۔ وقت کا تسلسل یعنی وقت بہ طور ایک Continuum اقبال کا محبوب موضوع ہے۔ ساتی نامی کے بہت سے اشعار اس تسلسل کی تمجید میں ہیں۔

نضربتا نہیں کاروان وجود کہ ہر لمحہ تازہ ہے شان وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی فقط ذوق پرواز ہے زندگی

یہ اشعار تو ہیں ہی، لیکن سمجھنے کی بات یہ ہے کہ اگلے بند میں جہاں خودی کی تعریف کی گئی

ہے وہاں بھی سارے استعارے اور پیکر Continuum ہی کے ہیں۔

ازل اس کے پیچھے ابد سامنے نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے
زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی
تجسس کی راہیں بدلتی ہوئی دمام نکاحیں بدلتی ہوئی
سبک اس کے ہاتھوں میں سبک گراں پہاڑ اس کی ضربوں سے ریک رواں
سفر اس کا انجام و آغاز ہے یہی اس کی قوتیم کا راز ہے
آخری شعر کے سامنے الٹ کا وہ اقتباس رکھیے جو میں نے بہت شرع میں نقل کیا تھا:

اور ہمارے تمام اسفار کا انجام

یہ ہوگا کہ ہم وہیں پہنچیں گے جہاں سے چلے تھے

چونکہ اقبال کے اس شعر سے بھی ظاہر ہے کہ خودی موت و حیات سے ماورا ہے۔

حیات و موت نہیں التفات کے لائق فقط خودی ہی خودی کی نگاہ کا مقصود

تو جب خودی کا آغاز و انجام سفری ہے تو پھر الٹ اور اقبال کا Time Continuum اور
خودی کی تسخیر موت و حیات ایک ہی ہو جاتے ہیں۔ اس خیال کی روشنی میں چار چھ ساریے کا
آغاز اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے:

وقت گزشتہ اور وقت موجود دونوں ہی

شاید وقت آئندہ بھی شامل ہیں

اور وقت آئندہ، وقت گزشتہ میں

اگر سارا ہی وقت ازل ابد سے موجود ہے

تو سارا ہی وقت اسیر وقت ہے۔

جو کچھ ہو سکتا تھا، ممکن تھا، و محض ایک تجربہ،

ایک استمراری امکان ہے

اندازہ اور تصور کی دنیا میں

جو کچھ ہو سکتا تھا، ممکن تھا، اور جو ہو چکا، سب
ایک ہی انجام کی طرف اشارہ کرتے ہیں، جو سدا موجود ہے۔

فرق صرف اتنا ہے کہ اقبال کے یہاں تسلسل کا احساس ایک Exhilaration یا استراز پیدا
کرتا ہے، ایٹ کے یہاں یہ تسلسل اگر سچا ہے تو ایک گلیمر اور رنجیدہ کن حقیقت ہے۔
یے نس، اقبال اور ایٹ کی فکری اور فنی مشابہتوں پر جتنی زیادہ تر نکات میں نے ان کی
شاعری سے اخذ کیے ہیں۔ ان کی حیثیت محض اشارے کی ہے۔ ممکن ہے کہ دوسری تحریروں کو
سامنے دکھا جائے تو اور بھی بہت سی باتیں نکلیں، لیکن ان سے میرے نظریے کی تردید کے
امکانات کم ہیں، توثیق کے زیادہ۔ ضرورت صرف جرأت اور تفصیلی مطالعے کی ہے۔ اقبال کہہ
ہی گئے ہیں ع

جرأت ہو نمو کی تو فضا جگ نہیں ہے

(1973)

غبار سرمہ آواز ست امروز

اس صفحے کا مقصد ان لوگوں کا شکریہ ادا کرنا ہے جن کی محنت اور محنت کے بغیر یہ کتاب منظر عام پر نہ آتی۔ اگر اس کتاب میں کچھ خوبیاں ہیں تو وہ سراسر ان کے حسن نیت کا ثمرہ ہیں۔ اس میں جو کمزوریاں اور کمیاں ہیں، ظاہر ہے کہ وہ میری ہیں۔ آپ سے درخواست ہے کہ اگر یہ کتاب آپ کو پسند آئے تو آپ

جیل، افشاں، باراں، قاضی نور السلام، نیر مسعود، احمد سلیم،

مرغوب حسن، ریکس فراز، فرخ جعفری، ریاض احمد، محمد اعظم،

رویندر کالیہ، حاجی عبدالکیم

کے جان و مال کو دعا دیں۔

میں الرحمن قادری

کان پور، 24 اکتوبر 1973

پس نوشت آج یہ کتاب (1998)

پس نوشت: آج یہ کتاب (1998)

”شعر، غیر شعر، اور نثر“ 1973 میں چھپی تھی۔ تنقید کی کتاب، اور خاص کر ”شعر، غیر شعر اور نثر“ جیسی تنقیدی کتاب کے بارے میں گری بازار قسم کی چیز متوقع نہیں ہو سکتی۔ میرا خیال تھا کہ یہ آہستہ آہستہ فروخت ہوگی۔ پھر بھی ایک امید سی تھی کہ اس کی مانگ تادیر رہے گی۔ لہذا اس کی پہلی اشاعت 750 نسخوں پر مشتمل رکھی گئی، جب کہ اس زمانے میں تنقیدی کتابوں کا ایڈیشن عام طور پر 500 کا ہوتا تھا۔ لیکن اصل صورت حال یہ ہوئی کہ سارے کا سارا ایڈیشن بہت جلد فروخت ہو گیا، اور تب سے لے کر اب تک اس کی مانگ بھی، تھوڑی یا بہت، برقرار رہی ہے۔ حتیٰ کہ وہ وقت بھی آ گیا جب شائقین اس کا شمار ”نادر“ کتابوں میں کرنے لگے، اور اب ایک عرصہ ہو گیا کہ اصل سے بہت زیادہ قیمت پر بھی اس کی دستیابی ناممکن ہو چکی ہے۔ کتاب کی سلسل مانگ، اور اس بات کے پیش نظر، کہ اس کے مشمولات مجموعی حیثیت سے ابھی تازہ قرار دیے جانے کے لائق ہیں، میں نے بالآخر اسے دوبار چھاپنے پر خود کو راضی کر لیا۔

عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ آدمی کسی مدت کے دوران کچھ پاتا ہے تو کچھ کھوتا بھی ہے۔ میں نے گزشتہ برسوں میں صحت، فرصت، سکون قلب، بہت کچھ کھویا ہے۔ مطالعے کی بات کریں تو میں نے جہاں اس مدت میں بہت سی نئی کتابیں اور مضمون پڑھے ہیں، اور بعض پڑھی ہوئی تحریروں کو دوبارہ، سہ بارہ بھی پڑھا ہے، وہاں پہلے کی پڑھی ہوئی باتیں میں بہت کچھ بھول بھی گیا ہوں گا۔ ایک زمانے میں انگریزی شاعری، اور ٹیلی ویژن کے ڈرامے مجھے بہت یاد تھے۔ قدیم یونانی ڈراما اور جدید یورپی ڈراما بھی میری دلچسپی کا خاص موضوع تھے۔ اب حافظہ کمزور ہو جانے کے باعث انگریزی شاعری اور ٹیلی ویژن پہلے کی طرح متحضر نہیں۔ (دیکھیے، ٹیلی ویژن کو میں پڑھتا اب بھی ہوں، اور پہلے ہی جیسے ذوق و محویت سے۔) مغربی ڈراما اور فکشن پڑھنا مرے سے ترک ہے۔ کبھی کبھی باہر جاؤں تو اپنی دلچسپی کا ٹھکانہ، نیلے، یا آبی

دیکھ کر تھوڑی بہت تسکین شوق کر لیتا ہوں۔ بعض چیزوں کی اہمیت اب میرے نزدیک بہت کم ہو گئی ہے۔ لیکن مغربی تنقید، خاص کر نظری تنقید، جس سے مجھے شروع ہی سے بہت شغف رہا ہے، اس کی طرف میرا رجحان اور بھی بڑھا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ نظری تنقید کو اب بھی میں اپنا خاص میدان سمجھتا ہوں۔ مشرقی شعریات، اردو کی کلاسیکی شاعری، اور سبک بندی کی فارسی شاعری سے لطف امدوز ہونے کی صلاحیت، اور اسی اعتبار سے ان کا مطالعہ بھی اب بیش از بیش ہے۔

ادب کے بارے میں غور و فکر کی بات کریں تو اپنی روایت کو سمجھنا، اس کی بازیافت اور اس کا دوبارہ بیان، اب میرے لیے سب سے اہم وظیفہ فکر و عمل ہیں۔ میرا خیال ہے جدید ادب، اور اس کی نظری اور عملی تنقید کی بحثوں کو میری ضرورت اب کچھ بہت نہیں ہے۔ مغرب کا تخلیقی ادب میں نے بہت سارا پڑھا ہے، لیکن اب اس کی بھی مزید فہم کے لیے میں محمد حسن عسکری کی طرح اپنی روایت اور دراشت کی امداد ضروری جانتا ہوں۔

ادب کے بارے میں میرے نقطہ نظر میں کوئی خاص تبدیلی، کچھ باتوں میں تاکید کی کمی اور کچھ میں تاکید کی زیادتی کے علاوہ، نہیں آئی۔ ایک بار ایڈورڈ سعید (Edward Said) سے میں نے پوچھا کہ آج تم اپنی مشہور زمانہ کتاب Orientalism کے بارے میں کیا سوچتے ہو؟ اگر یہ کتاب تم آج لکھتے تو وہ کیسی ہوتی؟ سعید نے جواب دیا کہ آج وہ کتاب میں شاید لکھ ہی نہ سکتا، اگرچہ اس میں بیان کردہ خیالات پر میں اب بھی قائم ہوں۔

میرا خیال ہے کہ ہر سوچنے والے شخص کو اس قسم کا تجربہ زندگی کی کسی نہ کسی منزل پر یقیناً ہونا ہوگا۔ نئے تصورات اور دریافتوں کی روشنی میں اپنے نظریات میں تبدیلی لے آنا مستحسن بات ہے۔ لیکن نظریات میں ارتقا ہونا، ان میں مزید فکری اور علمی عمیرائی پیدا ہونا اور بات ہے، اور تبدیلی کے محض شوق میں نئے نئے انکار کی چادر اوڑھتے اٹارتے رہنا دیگر بات ہے۔ ادب کی دنیا میں کوئی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ حقیقت کا جو بیان اس نے پیش کیا ہے، وہ قطعی اور حتمی ہے۔ اور نہ ہی، یہ دعویٰ کوئی کر سکتا ہے کہ حقیقت کا جو روپ اس نے پیش کیا ہے، وہی اصلی اور حتمی ہے۔ زیادہ سے زیادہ کہا جاسکتا ہے کہ حقیقت کو فی الحال میں اس طرح سمجھتا اور اس طرح بیان کرتا ہوں۔ لہذا یہ بھی ممکن ہے کہ حقیقت کے بارے میں مختلف لوگوں کے بیان مختلف ہوں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ہر بیان کو جے قرار دینا دانش ورانہ اعتبار سے

بہت کمزور قسم کی اضافیت (Relativism) ہے۔ اس سے کچھ حل نہیں ہوتا، بلکہ انتشار پیدا ہوتا ہے اور بہت جلد بقول آئی سابرین (Isaiah Berlin) جس کی لاشی اس کی بھینس کا خطرہ آسودہ ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، ادب کے بارے میں جو باتیں میں نے اس کتاب میں کہی ہیں، ان کو آج بھی میں (مندرجہ بالا حدود کے اندر) صحیح سمجھتا ہوں، بلکہ کلاسیکی اردو فارسی ادب کے مزید مطالعے، اور بہت سارے قدیم و جدید نظریات ادب سے مزید شناسائی ہو جانے کے بعد میں اس کتاب میں درج کردہ باتوں کو جدید ادب اور جدیدیت کی تفہیم و استقلال، اور کلاسیکی ادب کی فہم و بازیافت دونوں کے لیے با معنی سمجھتا ہوں۔ اغلب ہے کہ اور لوگ بھی ایسا ہی سمجھتے ہوں۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کی مانگ اب بھی ہے۔ اور اسی بنا پر یہ آج دوبارہ آپ کے ہاتھوں میں ہے۔

فریکر کر موڈ نے لکھا ہے کہ تنقیدی کتاب کی عمر بہت نہیں ہوتی۔ یہ بات صحیح ہے بھی، اور نہیں بھی۔ آج کل جیسی کتابیں تنقید کے نام پر مغرب، خاص کر امریکہ، میں لکھی جا رہی ہیں، ان کی اوسط زندگی دو چار برس سے زیادہ نہیں۔ اس کی بہت سی وجوہوں میں ایک وجہ فریکر کر موڈ نے بھی بیان کی ہے کہ تنقید کا کاروبار کرنے والے صاحبان ”ٹی سے ٹی“ کتابوں کا حوالہ دینا ضروری سمجھتے ہیں، شاید اس وجہ سے، کہ ان کے خیال میں ہر ”ٹی“ کتاب میں ”نیا“ علم بھی مہیا کیا جاتا ہے۔ شکسپیر کے بارے میں ایک تازہ امریکی کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے لندن ریویو آف بکس (London Review of Books) لکھا ہے کہ اس کتاب میں جو باتیں کام کی ہیں، وہ فلاں کتاب میں موجود ہیں، لیکن وہ کتاب چونکہ ۱۹۳۹ میں چھپی تھی، لہذا وہ ہمارے مصنف کے لیے ”ناقل تاریخ“ کا حکم رکھتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اس کتاب کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ جس تہذیب میں یونیورسٹی کی ملازمت حاصل کرنے، اور پھر اس ملازمت میں پھلنے پھولنے کے لیے ”صاحب کتاب“ ہونا ضروری ہو، اور جہاں پڑھے لکھے آدمی کی پہچان اس بات سے ہوتی ہو کہ اس نے کتنی کتابیں لکھی ہیں، تو وہاں ہر شخص کثیر سے کثیر تعداد میں کتاب لکھنے اور چھپوانے کے مرض میں مبتلا ہوگا۔ نئی کتابوں کی اس ریل پیل میں پرانی کتابیں پس ہی جائیں گی۔ اور پھر ایک مشکل یہ بھی ہوگی کہ ہر موضوع پر اتنا لکھا جائے

گا کہ اس سب کو پڑھنا اور حافظے میں محفوظ رکھنا غیر ممکن ہوگا۔ لہذا خیریت اسی میں ہوگی کہ تازہ ترین کتابیں جن توں کر کے پڑھ لی جائیں، اور امید کی جائے کہ پرانی کتابوں میں جو کچھ اچھا لکھا گیا ہوگا، نئی کتاب لکھنے والے نے اس سے استفادہ ضرور کیا ہوگا۔

جدید تہذیب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ متردکیت (Obsolescence) کی تہذیب ہے۔ یہاں اشیاء جلد جلد پرانی ہوتی ہیں۔ علم و دانش کی دنیا عام طور پر متردکیت سے معمون رہتی آئی ہے۔ لیکن آج مغربی علم اور دانش کی فیشن بھل دنیا میں متردکیت کا دور دورہ ہم اس قدر دیکھتے ہیں کہ کیا عالم اور کیا طالب علم، سب اس پھیر میں ہیں کہ کوئی ”نئی بات“ پیدا کی جائے، اور اگر کوئی ”نیا نظریہ“ پیش کیا جاسکے تو پھر کیا کہنا۔ اس بات سے ہمیں غرض نہ ہونا چاہیے کہ اس نئے ”نظریے“ کو ثبات کتنا ہوگا؟ کسی نئی بات کو صحیح، یا تقریباً، یا کم و بیش، صحیح ثابت ہونے کے لیے بھی کچھ عرصہ درکار ہوتا ہے۔ لیکن جب چند دن بعد ایک اور ”نیا نظریہ“ سامنے آنے والا ہی ہے، تو پھر یہ شرط غیر ضروری ہے کہ ”نئے“ نظریے کو موقع دیا جائے کہ وہ اپنے کو قائم کر سکیں۔

حقیقت یہ ہے کہ تہذیب کی دنیا میں نئی چیزیں بڑی مشکل سے قائم ہوتی ہیں۔ عام طور پر تہذیبیں پرانی چیزوں کو تھوڑا بہت پھیر بدل کر، کچھ ادھر ادھر سے ملا کر، کچھ پرانی چیزوں کو نیا رنگ دے کر، کام چلا لیتی ہیں۔ اس کی ایک بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ سب چیزیں، وہ نئی ہوں یا پرانی، پوری پوری طرح بچ اور صحیح نہیں ہوتیں۔ جس چیز کو جتنی دیر تک چھانا، پھلکا، اور پکھا جائے گا، اتنا ہی زیادہ اس بات کا امکان ہوگا کہ اس کا دودھ اور پانی الگ الگ ہو سکے گا۔ کھول کارل پاپر (Karl Popper)، سائنس اور علم کی دنیا میں تصورات کو موقع ملنا چاہیے کہ وہ غلط ثابت ہو سکیں۔

ہمارے ادب میں ترقی پسند، یا مارکسی، نظریہ ادب کی مٹال سامنے کی ہے۔ جب یہ نظریہ ہمارے یہاں مغرب سے درآمد ہوا تو اس وقت اکثر لوگوں کو محسوس ہوا کہ اس سے ہنگامہ اور اچھی بات کوئی ہو ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ اردو دنیا سے اس کے حمایتوں میں پریم چند، حسرت موہانی، مولوی عبدالحق، علامہ اقبال، آئند نرائن ملاء اور جوش ملیح آبادی، اور اردو دنیا سے باہر والے حمایتوں میں ٹیگور، جواہر لعل نہرو، اور آچار یہ زیندرد و جیسے مختلف انجمنوں اور مختلف النوع لوگ نظر آتے ہیں۔ لیکن اس بات کو یقیناً برسر بھی نہ گزرا۔ تھے کہ ترقی پسند اور مارکسی

نظریہ ادب کا اعتبار ٹوٹنے لگا۔ اور عام اہل ادب نے شدت سے محسوس کیا کہ جو ادبی آدرش اس نظریے نے قائم کرنے چاہے تھے، ان میں بعض بہت بنیادی چیزوں کا گزر نہیں۔ بشر دوستی، یعنی humanism، جو روشن فکری یعنی enlightenment کی پروردہ جدید تہذیب کا سب سے اہم اصول تھی، اور جو بظاہر مارکسی نظریہ ادب میں جاری و ساری ہوئی ہی چاہیے تھی، بالآخر تاریخی قوتوں کی تابع، نہ کہ خالق ٹھہری۔ ایسی صورت میں ادب سے انسان کی ذات کا اخراج لازمی تھا۔

یہ بات شروع شروع میں تو لوگوں کو نظر نہ آئی تھی، کیونکہ انقلاب لانا، اور ملک کو آزاد کرانا، اور ہر شخص کو برابر کا موقع دینا، یہ سب بھی بشر دوستی ہی کے قواعد عمل تھے۔ لیکن بعد میں پتہ لگا کہ انقلاب کی فہرست مراتب میں فرد کا درجہ بہت نیچا ہے۔ اور سچ پوچھیے تو انقلاب کی منطق ہی یہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسندوں کے ہزاروں، بلکہ لاکھوں صفحات میں لوگ تو بہت ہیں، لیکن فرد واحد بمشکل ہی نظر آتا ہے۔ خود ترقی پسند ادیب کی اپنی ذات، اور باطنی وجود، اس کے ادب میں بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ اس کی جگہ ایک ”پرگرام کیے ہوئے لاف شخص“ (Programmed non-individual) نے لے لی ہے۔ اور اس کے اپنے احساسات اور دکھ درد کی جگہ ”پارٹی“ کے احساسات اور دکھ درد نے لے لی ہے۔ باقی کے پاؤں میں سب کا پاؤں کے مصداق ”پارٹی“ تمام افراد کا مجموعہ اور جوہر تھی، اور ”پارٹی“ کا علم کسی بھی فرد واحد کے علم سے لا محالہ زیادہ تھا۔ لہذا ترقی پسند مارکسی نظریہ ادب میں کسی فرد واحد کی گنجائش، یا ضرورت، نہ تھی۔ مارکسی نقطہ نظر سے تمام تہذیب اور ثقافت بہر حال سماج کے بنیادی دھانچے کے زیرِ نگین ہے، اور تمام سماجی ڈھانچوں کی تعمیر و تنظیم بہر حال سیاسی ڈھانچے کے زیرِ اثر ہوگی۔

اطلاطون کے تقریباً آفاقی اثر و نفوذ کے باعث مغرب میں اس بات کا زیادہ امکان تھا کہ وہاں مارکسی نظریہ ادب دور تک اور دیر تک پھنسنے پھولے۔ مارکسی نظریات کے کئی کئی بھیسوں میں بار بار نمودار ہونے کے باوجود وہاں ایسا نہیں ہوا۔ اس میں ہمارے لیے عبرت کے بڑے بڑے سامان پوشیدہ ہیں۔ اس کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں، لیکن میں کہہ یہ رہا تھا کہ تہذیب کی دنیا میں نئی چیزیں بڑی مشکل سے قائم ہوتی ہیں، اور اس کام میں دیر بھی بہت لگتی ہے۔ اس کی مثالیں مغرب میں بھی جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔ اس بات کے باوجود کہ وہاں

چیزیں بہت جلد پرانی ہو جاتی ہیں، اہم تہذیبی اور فکری مظاہر کو وہاں بھی بڑی دیر تک امتحان اور آزمائش کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اور جب اصل حقیقت آشکار ہوتی ہے تو رد عمل بھی وہاں بھر پر ہوتا ہے، ہمارے یہاں کی طرح سے نہیں، کہ لوگ سال خوردہ چیزوں کو برا کہنے سے انزوا مروت، اور تکلف، گریز کرتے ہیں۔

گذشتہ پچاس ساٹھ برس کی مغربی فکری تاریخ کے بڑے ناموں میں جن لوگوں اور جن کتابوں کا تذکرہ سرفہرست نہیں تو کہیں بہت اوپر ضرور ہوگا، ان میں کلود لیوی اسٹراؤس Claude Levi-Strauss اور اس کی حسب ذیل کتابیں قابل ذکر ہیں:

Structural Anthropology (1)

Totemism (2)

The Savage Mind (3)

Tristes Tropiques (4)

لیوی اسٹراؤس کا کہنا تھا کہ اس کے فکری سرچشمے مارکس کی فکر سے نکلے ہیں۔ لیکن اپنے افکار میں اس نے مارکسیزم کو سیاسی عمل کے لیے منہاج کے طور پر نہیں، بلکہ سماج کے مطالعے کے لیے ایک سائنسی بنیاد کے طور پر استعمال کیا۔ فرانسیسی سماجیاتی افکار، خاص کر ہنری ڈورک ہائم (1858 تا 1917) Emile Durkheim (اصل تلفظ ”ورکم“ اول مضموم، موم مکسور) ہے، لیکن انگریزی میں ”درک ہائم“ [اول مضموم، صرہ مکسور] ہی رائج ہے) کے خیالات، اور بشریات (Anthropology) کے میدان میں اپنے عملی مطالعات کی روشنی میں لیوی اسٹراؤس نے بحیال خود مارکس کی مدد سے یہ نتیجہ برآمد کیا کہ انسانی سماج، وہ جہاں بھی ہوں اور جیسے بھی ہوں، ایسے ڈھانچے ہیں جن کے مختلف اجزا کا آپسی تعلق کم و بیش ہمیشہ ایک ہی سا ہوتا ہے، اور اس میں غیر ضروری تغیر نہیں ہوتا۔ ان کا ارتقا کسی عقلی تاریخی بنیاد پر نہیں ہوتا، بلکہ ہر سماج کے اپنے اصول ہوتے ہیں، وہ اپنے طور پر خود مختار ہوتے ہیں۔ پھر یہ کہ ان اصولوں، اور سماج کے ڈھانچے کے مختلف عناصر، میں طبقے یعنی Class کی کوئی خاص حیثیت نہیں ہوتی۔ سماج کے مختلف عناصر اور ان کے طور طریقوں کے ارتقا پر یہ بات زیادہ اثر انداز نہیں ہوتی کہ کون کس طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ (مثال کے طور پر، اولاد اور وراثت کے اصول تمام طبقوں میں کم و بیش یکساں ہیں۔)

ادب کے طالب علم کے لیے لیوی اسٹر نے یہ بصیرت فراہم کی کہ اگر ساج کے تمام عوامل اور مظاہر کسی وضع (Structure) کا حصہ ہیں، اور ہر مظہر خود ایک چھوٹی سی وضع (Structure) ہوتا ہے، اور ان کا ارتقا کسی عقلی تاریخی اصول کے تحت نہیں، بلکہ اپنی ہی منطق کے زیر اثر ہوتا ہے، اور اس کے اصول اپنی جگہ پر خود مختار و خود کفیل ہیں، تو ادب کے بھی مطالعات کو کیوں نہ اس نیچ پر قائم کیا جائے کہ ادب ایک وضع ہے، جس کے اپنے طور طریقے ہیں، اور جس مختلف اصناف کو ہم اسی طرح الگ الگ، لیکن مربوط طریقے سے دیکھ سکتے ہیں جس طرح ہر ساج کے عناصر و مظاہر کو دیکھتے ہیں۔ لیوی اسٹراؤس نے ایڈیپس (Oedipus) کے اسطور کو اس نقطہ نظر سے نہیں دیکھا کہ اس میں واقعات کی ترتیب کیا ہے۔ اس نے یہ سوال پوچھا کہ جو واقعات یہاں بیان ہوئے ہیں، ان کی نہ میں Pattern کیا ہے (یعنی وہ کس قماش کے تابع ہیں؟) اور یہی قماش ان کو معنی عطا کرتی ہے۔ علیٰ ہذا اقباس، متن کے مطالعے میں لسانی، اور غیر لسانی قماشوں کی اہمیت ہے، نہ کہ سچ پر بیان کیے کیے معاملات کی۔ اس طرح لیوی اسٹراؤس نے سوسیور کی وضعیاتی لسانیات سے جو کچھ لیا تھا، اسے اس نے کئی گنا قوت مند بنا کر ادبی تنقید کو دے دیا۔ غیر لسانی قماشوں کی اہمیت کو دریافت کرنے کی ہی وجہ سے وضعیات کے سب سے زیادہ قیمتی کارنامے بیانیات (Narratology) کے میدان میں نظر آتے ہیں۔ شاعری اور دیگر اصناف میں وضعیاتی فکر بعض عمومی بصیرتیں ضرور عطا کرتی ہے، لیکن اس سے آگے نہیں جاتی۔

یہ سب تو ٹھیک رہا، لیکن لیوی اسٹراؤس کی اہم کتابوں کی اشاعت کے دس ہی پندرہ برس کے اندر بعض پریشان کن سوال اٹھے، اور اب تک ان کا حل نہیں مل سکا ہے۔ لوگوں نے پوچھا کہ اگر ساج ایک طرح سے خود کار اور کم و بیش مستقل عناصر (اور ان عناصر کے درمیان کم و بیش مستقل طرز روابط) کا نام ہے، تو پھر انسان کی "وجودی ذمہ داریاں" (Existential responsibilities) کیا ہیں؟ اگر ساجوں میں تبدیلیاں کی عقلی تاریخی قاعدے کے مطابق نہیں ہوتیں، تو ان کے بارے میں کوئی پیشین گوئی نہیں کی جاسکتی (کہ اگر یوں کیا جائے تو فلاں نتیجہ حاصل ہوگا، اور اگر کوئی اور طریق مل اختیار کیا جائے تو فلاں نتیجہ برآمد ہوگا)۔ تو پھر ایسی صورت میں انسان کے لیے عمل کی گنجائش ہی کہاں رہ جاتی ہے؟ بلکہ ایک طرح دیکھیے تو لیوی اسٹراؤس کے بیان کردہ مظہر نامے میں انسان عضو محفل بن کر رہ

جاتا ہے۔ لیوی اسٹراؤس یہ بات 1955ء میں کہہ چکا تھا: ”دنیا کا آغاز نوع انسان کے بغیر ہوا، اور اس کا اہتمام بھی نوع انسان کے بغیر ہوگا۔“ 1955ء میں تو یہ بات لوگوں کے سروں پر سے گزر گئی تھی، لیکن آج چار دہائیاں گزر جانے پر، علوم انسانی کو دوبارہ مرکزی جگہ دلانے کی کوششوں کے سیاق و سباق میں یہ سوال بہت معنی خیز ہو جاتا ہے کہ اگر انسان ہی غیر ضروری ہے تو پھر دنیا میں اور بچتا کیا ہے؟

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مغرب میں گزشتہ پانچ چھ دہائیوں کے دو بڑے فلسفوں، یعنی مارکسیزم، اور وضعیاتی بشریات، (اور ان سے مستخرج شعریات) کے ذخائر نے تاریخ کے حربے کا حصہ بن چکے ہیں۔ لیکن بڑی عمارتوں کے گرنے کے بعد پھوٹوں کی بن آتی ہے، اور ڈیڑھ اینٹ کے بچ پاروں کا بازار گرم ہو جاتا ہے۔ فریڈک کر سوا نے اسی سیاق و سباق میں کہا تھا کہ تنقیدی کتاب کی عمر زیادہ نہیں ہوتی، اور ہو بھی نہیں سکتی۔

ایسی صورت حال میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پچیس تیس سال بعد بھی اگر کسی تحریر کی ضرورت اور تازگی برقرار رہے تو اسے اس تحریر کی خوش نصیبی سمجھنا چاہیے۔ اس کا مطلب شاید یہ بھی ہے کہ وہ تنقیدی تحریریں جو بنیادی مباحث کو چھیڑتی ہیں، اور ان سے ادبی (نہ کہ صحافتی) مطالعہ کرتی ہیں، ان کے باعقی رہنے کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ اب بات یہ بھی ہے کہ ہماری تنقید کا میدان ابھی اس طرح، اور اتنا، گرد آلود نہیں ہوا ہے جتنا ہم امریکہ میں دیکھتے ہیں۔ انگلستان میں ایک زمانے میں بڑا غلطہ اٹھا تھا (1980ء) جب کیمرن یونڈرشٹ نے Colin McCabe نامی ایک نگہبر کو مستقل نوکری اس لیے نہ دی کہ وہ وضعیات اور مابعد وضعیات کے اصولوں کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتا تھا۔ اس کی یہ بات بھی سورد اعتراض ظہری کہ اس کا تعلق مابعد وضعیات کے نفسیاتی + مارکسی دبستان سے ہے اور فزڈرڈ کے جدید فرانسیسی مفسر ژاک لاکاں Jacques Lacan کا بھی اس پر اثر ہے۔ مشہور ادبی اخبار Times Literary Supplement نے اس پر ایک پورا نمبر نکالا، اور میک کیب کے معاملے کے ساتھ ساتھ وضعیات وغیرہ پر بھی تفصیلی مضمون شائع کیے۔ لیکن وہاں اب ان باتوں کا چرچا کم ہو گیا ہے، اور میک کیب کا تو شاید نام بھی اب کوئی نہیں جانتا۔

امریکہ میں البتہ 1965ء سے 1975ء تک کے مختلف فرانسیسی انکار کے پروردہ کی طرح کے ”اسول“، یا ”کتب فکر“ نظر آتے ہیں۔ فرانسیسی انکار کی مرکزی، مسلم القوت یعنی

Hegemonic حیثیت ختم ہو چکی ہے، لیکن ان کے جانشین اور درنا، جو ان کے منکر بھی ہیں، اور مقلد بھی، یونیورسٹیوں کے مختلف شعبوں (خاص کر انگریزی) میں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ یہ لوگ اپنی اصل سے بہت دور جا چکے ہیں۔ مثلاً تائیمیت (Feminism) کے بارے میں عام خیال تھا کہ ماکسیت میں اس کے لیے گنجائش نہیں ہو سکتی۔ لیکن اب مارکسی تائیمیت تو ذرا پرانی بات ہو چلی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ، یا اس کے بجائے، ہم تائیشی نظریہ تحریر، تائیشی نظریہ قرأت، سیاہ فام (بلکہ ہوں کہیں کہ Woman of color یعنی غیر سفید عورت) کی تائیمیت، ہم جنس عورت Lesbian کی تائیمیت، اور ایک نئی چیز، ہم مرکز تائیمیت (Gynocentric Feminism) وغیرہ کا تذکرہ سنتے ہیں۔

اگرچہ لائیکل (Deconstruction) کا منطقی نتیجہ یہ ہونا چاہیے تھا کہ حقیقت اور معنی پر گفتگو بالکل بند ہو جاتی (کیوں کہ جب معنی اور حقیقت بے وجود ہیں تو ان کے بارے میں بات کرنا نہ کرنا برابر ہے) لیکن انسان کے ذہن کو معنی سے کچھ ایسا شغف ہے کہ وہ اپنے کلام کو بے معنی نہیں کہہ سکتا۔ اور جب اپنا کلام بے معنی نہیں تو پھر دوسرے کے کلام میں معنی بہر حال ممکن ہوں گے۔ اس طرح، لائیکل پر یقین رکھنے والے بھی با معنی ہونے پر خود کو مجبور پانے لگے۔ نتیجے کے طور پر تنقید کو بعض بڑے تضادات سے گزرنا پڑا۔ جن مفکروں نے ”حق“ یا ”حقیقت“ کو محض خارجی، تاریخی، یا سیاسی قوتوں کی تشکیل قرار دیا تھا، انہیں اپنے تصورات پر نظر ثانی کرنی پڑی۔

فوکو (Foucault) کے بارے میں خاص طور پر، اور مابعد وضعیاتی فکر کے بارے میں عام طور پر یہ کہا گیا ہے کہ وہ عدیت پرست (Nihilistic) ہے۔ فوکو کی تصورات کے بارے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ لاقانونیت پرست (Anarchistic)، غیر بشر دوست، اور منفیت آلودہ ہیں۔ سچے۔ پی۔ مریکور (J.P. Merquior) ”فوکو“ نامی اپنی کتاب (مطبوعہ 1985) میں لکھتا ہے کہ فوکو کے یہاں ”لاقانونیت (neo-anarchism) کے دونوں بنیادی پہلو، یعنی منفیت (Negativism) اور غیر عقلیت (Irrationalism) بیش از بیش کار فرما ہیں۔“ کتاب کے آخر میں وہ لیو اسٹراؤس (Leo Strauss) کا قول نقل کرتا ہے کہ اس زمانے میں عقل کا انداز کچھ ایسا ہے کہ آپ جتنے بڑھ چڑھ کر استدلال پرست ہوں، اتنا ہی زیادہ آپ اپنے عدیت پرست بن جانے کا امکان پیدا کرتے ہیں۔ اس کی مراد یہ تھی کہ خالی فوکی

منطق سے کچھ نہیں ہوتا، انسان دوستی کے بغیر منطق میں کوئی گہری نہیں، انصاف کی روح نہیں۔ مرکب نے اسٹراؤس کا قول نقل کر کے لکھا ہے کہ فوکو نے مگر دنیا کو دکھا دیا کہ عقل و استدلال (Reason) کو راہ دے بغیر آپ عدلیت پرست ہو سکتے ہیں!

... یہ سب تو ہوا، لیکن واقعہ یہ ہے کہ اپنے آخری انکار میں فوکو کچھ بدلا ہوا سا معلوم ہونے لگا تھا۔ فوکو کی موت (1984) کے کچھ بعد برکلی یونیورسٹی میں ایک اخبار کا ایک خاص نمبر نکلا۔ اس میں فوکو کے آخری زمانے کے تصورات سے بحث تھی۔ کہا گیا تھا کہ یہ باتیں وہ ہیں جن کی طرف فوکو کا ذہن آخری دنوں میں گام زن تھا۔ ان خیالات میں بنیادی بات یہ تھی کہ انسانی، اصلاً صاحب ضمیر وجود ہے، اور اس لیے دنیا میں انصاف اور ایمان داری کی مضبوطی ہے۔ لہذا تمام انسانی کلام Discourse لازمی طور پر صاحب اقتدار طبقے کے مفاد کے لیے نہیں ہوتا۔ لہذا ایسی سچائیاں ہو سکتی ہیں جو محض سچائیاں ہوں، ان سے کسی خاص طبقے کا مفاد نہ وابستہ ہو۔

ظاہر ہے کہ فوکو کے زیر اثر ادب اور تاریخ کا تجزیہ کرنے والوں کے لیے یہ اچھی خبر نہ تھی، کیوں کہ اس بات کو ملحوظ رکھیں تو بہت سے بنے بنائے مفروضے ٹوٹ سکتے تھے۔ فوکو کے متبع ادبی نقادوں کے لیے کسی فن پارے کا تجزیہ اس کے فنی خصائص کو بیان کرنے کے لیے نہیں لکھا جاتا تھا۔ ان کے خیال میں، ادبی متن کا تجزیہ اس طرح کرنا چاہیے کہ اقتداری ڈھانچے (Power Structure) اور ادیب کے درمیان سرد جنگ کی صورت حال پوری طرح نمایاں ہو سکے۔ ان کا عقیدہ تھا کہ ہر ”سچا“ ادیب اپنے وقت کے اقتداری ڈھانچے کو اندر سے نقصان پہنچانے، یا Subvert کرنے، یا اس سے اپنی برأت کا اظہار کرتا تھا۔ یہ اس لیے کہ ہر اقتداری ڈھانچا بے ضمیر ہوتا ہے، اور اپنے ہی مفاد کے لیے کام کرتا ہے۔

فوکو کے تازہ خیالات کی روشنی میں، مثلاً، اب وہ مفروضہ خطر میں تھا جس کی بنیاد پر نئی تاریخیت والے آسانی سے حکم لگا دیتے تھے کہ (مثلاً) عیسویز اپنے تمام ڈراموں میں اپنے زمانے کے اقتداری ڈھانچے (Power Structure) کو اندر ہی اندر سے منہدم کرتا چلا تھا، اور اس طرح اپنی ”انقلابی“ حیثیت قائم اور ثابت کرتا تھا۔ لیکن اگر انسانوں میں ضمیر کی قوت موجود ہے، اور وہ قوت اپنی جگہ خود مختار ہے، انسانی کلام سیاست و قوت کی تابع یا پیدا کردہ نہیں، تو پھر یہ فرض کرنا بھی ضروری نہیں کہ تمام اقتداری ڈھانچے لازماً اپنے ہی مفاد کے

لیے کام کرتے ہیں۔ اور نہ یہ فرض کرنا ضروری ہے کہ ٹیکسیز لازماً ان کا مخالف رہا ہوگا۔ اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ طاقت کے کھیل میں وہ صاحب اقتدار طبقے کا ساتھی، یا معاون رہا ہو۔ ٹیکسیز کے ”روایتی“ نقادوں کو تو یہ بات بہت پہلے سے معلوم تھی، کہ ”تاریخی“ ڈراموں“ (History Plays)، مثال کے طور پر Henry V میں ٹیکسیز (یا اگر خود ٹیکسیز نہیں تو اس کا پورا ڈراما) سامراج وادی نظر آتا ہے۔ اور رچرڈ سوم، Richard III، میک جتھ Macbeth جیسے المیوں میں بھی اس بات پر اصرار ملتا ہے کہ پہلے سے قائم شدہ شایہ سیاسی نظام کو درہم برہم کرنا ٹھیک نہیں۔ لیکن جب ”نئے زمانے“ کے نقادوں کو یہ لگا کہ Ideology (جس کے معنی عام طور پر ”باتیں بازو کے انقلابی افکار“ لیے گئے) کے بغیر ادب، ادب ہی نہیں ہوتا، تو انھوں نے ٹیکسیز کو بھی اپنی طرح کی Ideology کا حامل بنانے کی کوشش کی۔ آئیڈیالوجی یعنی فکریات کو وکالت کرنے والے یہ بھول گئے کہ ٹیکسیز، اور انسانی زندگی، دونوں ہی اتنی بسیط اور پیچیدہ حقیقتیں ہیں کہ انہیں کسی چوکھٹے میں فٹ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ دنیا کو دو آسان حصوں میں بانٹنا بہر حال لازم نہیں۔ یہ بھی دیکھا گیا کہ ضمیر کو معرض بحث میں لائے بغیر بھی فوکو کے بنائے ہوئے اصول بہت سے تاریخی ادوار اور جغرافیائی خطوں پر صادق نہیں آتے۔ اس آخری نکتے کی تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو فریڈرک کرورز (Frederick Crewes) کا مضمون، مشمولہ The Emperor Redressed مرتبہ Dwight Eddins، یہ کتاب 1995 میں Alabama University Press سے شائع ہوئی ہے۔

جب فوکو کے تصورات میں تبدیلی کے باعث اس قسم کے اندھا دھند سیاسی تجزیے کی گنجائش نہ رہی جو نئی تاریخیت کے کٹر ماننے والوں نے روا رکھی تھی تو ان کو بھی اپنا موقف تھوڑا بہت تبدیل کرنا پڑا۔ اقتداری ڈھانچے کی تعریف کو پھیلانے کے (یا محدود کر کے) اسے مرد ذات، یا سفید اقوام، کا اجارہ کہا گیا۔ یا یہ فرض کیا گیا کہ سماج کا مظلوم طبقہ تو دراصل (مثلاً) عورتوں کا ہے، یا تیسری دنیا کے لوگوں کا ہے۔ ورنہ پھر وہ ملک تو ہیں ہی جو نو آبادیاتی نظام کے تحت تھے۔ اب تنقید کا معیار یہ ٹھہرا کہ وہ ٹیکسیز ہو یا بائراک، پہلے یہ دیکھنا ہے کہ اس کی پوزیشن اس طبقے کے بارے میں کیا ہے جسے ہم فی الحال مظلوم قرار دے رہے ہیں، اور اس طبقے کے بارے میں کیا ہے جسے آج کے خیالات کی روشنی میں ہم صاحب

اقتدار قرار دے رہے ہیں۔ پھر ایک تصور یہ سامنے آیا کہ اصل اقتدار ہے۔ اس کے بارے میں لویب کا رویہ جاننا ضروری ہے، وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ یہ سب اصول اور مقدمات کسی نہ کسی جگہ، کسی مخصوص متن پر، یقیناً جاری کیے جاسکتے ہیں۔ مثلاً جوزف کانریڈ کا ناولٹ (یا طویل مختصر افسانہ) Heart of Darkness یقیناً تیسری دنیا، نسل پرستی، نوآبادیاتی نظام، وغیرہ کے بارے میں اس طرح سوال اٹھانے پر ہمیں مجبور کرتا ہے جو ”نئی تاریخیت“ والوں کو بہت عزیز ہیں۔ لیکن یہ سوالات کیلس کی نظم The Eve of St. Agnes کے بارے میں بالکل مطمحکہ خیز ہوں گے۔ اور نہ ہی ان سے ہمیں اقبال کی نظم ”ذوق و شوق“، یا سودا کا کوئی قصیدہ پڑھنے میں کچھ مدد مل سکتی ہے۔

ان حالات کو دیکھتے ہوئے یہ بات لائق تعجب نہیں کہ مائیکل میسن Michael Mason جیسے جید نقاد نے نئی تاریخیت کے بارے میں کہا ہے کہ یہ ”اپنے کو معطل اور اپناج بنا لینے کے کام کو دانش ورانہ کد گزاری“ (Self Disablement as an Intellectual Enterprise) کے طور پر اختیار کرتی ہے۔ اور فریڈک کرمرڈ (Frank Kermode) نئی تاریخیت کو ”بے جان“ (Lifeless) اور ”سماجی طریقہ ہائے عمل کے ایسے نیلے رقص“ سے تعبیر کرتا ہے ”جو خون سے عاری ہے“ اس کے اصل الفاظ ہیں: Bloodless ballet of social practices (لمحوظ رہے کہ فریڈک کرمرڈ کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ تنقید کے تمام جدید و قدیم رجحانات کا ماہر ہے)۔

مزید مشکل تب آپڑتی ہے جب نقاد ان خیالات کو، جو بظاہر بڑے دلکش، لیکن بنیادی حیثیت میں غیر ادبی ہیں، اور جو کسی فن پارے کی ادبی یا فنی قدر و قیمت کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتے، ہر تحریر، یا ہر ادب پارے کے لیے صحیح سمجھنے لگتا ہے، اور ان کی روشنی میں ادب کے متعلق عمومی بیانات جاری کرنے لگتا ہے۔ فوکو کی سمجھ میں جو آیا، اس نے لکھا۔ اس کی باتیں بہت سے لوگوں کے دل کو لگیں۔ یہ معاملہ الگ ہے کہ فوکو، یا اس کی طرح کے اور لوگ، جو سامنے کی بات کو گھما بھرا کر، یا اسے سلسلی خیز اور محیط الارضی بنا کر پیش کرتے تھے، اس قدر مقبول کیوں ہوئے۔ لیکن یہ کیا ضروری ہے کہ ان کی ہر بات کو، ہمیشہ، ہر جگہ، اور ہر صورت حال کے لیے درست مان لیا جائے؟

فوکو کے افکار کے ساتھ دوسرا مسئلہ یہ آپڑا کہ اس نے اپنی آخری تحریروں میں قائل

یعنی Subject کو غیر معمولی اہمیت دینا شروع کی۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ اس نے اخلاقیات (Ethics) اور حسن عمل یعنی Morality کے معاملات پر بھی گفتگو آغاز کی۔ فرانسیسی سماجی اور فلسفیانہ مورخ فرانسوا داسہ Francois Dosse کی وسیع و عریض دو جلدی تاریخ وضعیات، جو فرانسیسی میں 1992 میں شائع ہوئی تھی، اب انگریزی میں بھی دو جلدوں میں History of Structuralism کے عنوان سے ترجمہ ہو گئی ہے۔ اس کے ایک باپ ہی کا عنوان ہے: "فاعل: یا فرد نشاندہ کی واپسی" (The Subject; or the Return of the Repressed) داسہ کا کہنا ہے کہ سماجی علوم کی درگاہ سے فاعل کو نکال کر چکا تھا۔ اس کی ایک وجہ ماہرین لسانیات کی یہ آرزو تھی کہ لسانیات کو بحیثیت علم (Science) مضبوط سے مضبوط تر بنیادوں پر قائم کیا جائے۔ اس آرزو، اور اس کی ناکامی کی تفصیل ٹامس پاول Thomas Pavel کی کتاب The Feud of Language: A History of Structuralist Thought میں ملاحظہ ہو۔ ماہرین لسانیات اپنے فن کو سائنس قرار دلوانے کے لیے اس باعث بے چین تھے کہ سائنس میں فاعل ہو ہی نہیں سکتا۔ وہاں صرف قوانین اور اصول ہوتے ہیں، جو اپنی نوعیت میں ہر شے سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ داسہ کا کہنا ہے کہ ستر کی دہائی میں خود لسانیات کو فاعل کی طرف لوٹنا پڑا، تو سماجی علوم بھی اس کے پیچھے پیچھے ہو لیے۔

فاعل اور اخلاقیات کی واپسی کا نتیجہ یہ ہوا کہ فوکو جیسے مفکروں کو آہستہ آہستہ اپنے موقف بدلنے پڑے۔ اور یہ بھی ہوا کہ فوکو وغیرہ کی تبدیلی انکار نے فاعل اور اخلاقیات کی واپسی کے لیے راستے ہموار کیے۔ فوکو کے تازہ خیالات اس کے شاگردوں کے ذریعہ فرانس میں پھیلنے لگے۔ اس کے دوست پول وین Paul Veyne کا کہنا ہے کہ "اخلاقیات پر اس [فوکو] کی آخری کتابیں سبکی اور روانی (Stoic) معنی میں روحانی کارگزاریاں تھیں"۔ اپنی آخری کتاب Le souci de Soi (دغدغہ [خودی] کی ابھینیں) میں فوکو نے لکھا:

میرا خیال ہے کہ ہمیں فاعل، یا فاعلیانہ (Subjectivization) کے بحران کا خیال کرنا چاہیے۔ کوئی فرد کس طرح خود کو اپنے بیہار کا، اخلاقی اور حسن عمل رکھنے والا فاعل بنا سکتا ہے؟ اس راہ میں مشکلیں ہیں، ان پر غور کرنا چاہیے۔ اور یہ سوچنا چاہیے کہ کوئی فاعل کس طرح خود کو قواعد و ضوابط کا پابند بنا سکتا ہے۔ اور ان قواعد کا خود پر اطلاق کر کے اپنی ہستی کو معنی بخش سکتا ہے۔

(اقتباس از "تاریخ وضعیات" مصنفہ فرانسوا داسہ)

ظاہر ہے کہ اخلاق، اور ضمیر، کی طرف یہ واپسی ان لوگوں کے لیے بڑی الجھن پیدا کر گئی جو فوک کے اجتماع میں اب تک یہ سمجھے بیٹھے تھے کہ جب کوئی قاتل، کوئی مرکز، ہے ہی نہیں، تو پھر انسان، معنی، حقیقت، سب بے وجود ہو جاتے ہیں۔ لیکن اہل دانش کے لیے یہ ضروری کب تھا کہ وہ فکر کی ہر کرٹ کو محیط الارض یعنی Global اور میزانیاتی یعنی Totalising مان کر اپنی تنقید کے اونٹ کو بھی اسی کرٹ بٹھاتے؟

دریاد کی مثال فوک سے بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ دریاد نے ہمیشہ کہا کہ زبان سے مفر نہیں، اس لیے لائیکل سے مفر نہیں۔ قانون بھی لسانی متن ہے، اور اسے لائیکل سے گزارا جاسکتا ہے۔ جب پوچھا گیا کہ اصولی، آدرشی اعتبار سے ہر ملک کے متقن انصاف اور حق کو مد نظر رکھتے ہیں، تو کیا قانون کی لائیکل سے یہ نتیجہ نہ نکلے گا کہ وہ دراصل ناحق اور ناانصافی پر مبنی ہے؟ دریاد نے کہا، کیوں نہیں؟ قانون کا مسئلہ یہ ہے کہ اس کی اساس اقتدار (Authority) پر ہے، لہذا وہ ”تشد“ (Violence) پر انحصار کرتا ہے۔ سیاسی اور اقتصادی قوتیں قانون سازی کے عمل، اور خود قوانین پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ ہر قانون کو لکھ کر جاری کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ اس لیے ملک ملک میں مختلف قوانین ہوتے ہیں، ان کی تعبیر ملک ملک میں مختلف ہوتی ہے۔ کوئی کائناتی قانون، یا ایسا قانون جو ہر جگہ سچا ہو، وجود نہیں رکھتا۔ جو قانون اس وقت موجود ہیں، ان میں وہی غلطی ہیں جو کسی متن میں ہو سکتی ہیں۔

جیسا کہ نو یارک یونیورسٹی، اور پرنسٹن یونیورسٹی میں سیاسیات کے پروفیسر مارک لیل (Mark Lilla) کا کہنا ہے، قانون کے بارے میں دریاد کے مندرجہ بالا خیالات میں ذرا مبالغہ ہے، لیکن بات کوئی نئی نہیں ہے۔ لیل کا قول ہے کہ قانون کی نوعیت کے بارے میں یہ سوالات (کہ قانون کی اصل بنیاد وجوب پر ہے یا امکان پر؟) یونانیوں کے زمانے سے پوچھے جاتے رہے ہیں۔ لیکن فلسفہ قانون، اور مذہب کے میدان میں مغربی مفکروں کے یہاں (اور آج پوچھے تو مشرقیوں کے یہاں بھی) بحث کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ کیا کوئی بلند تر قانون، یا حق ہے، جس کے معیار یا اصولوں کی روشنی میں ہم اقوام عالم کے بنائے ہوئے قوانین کے بارے میں پوچھ سکیں کہ ان کی بنیاد کس شے پر ہے؟ عقل پر، یا ”قانون فطرت“ پر، یا ”آسمانی ہدایت“ پر؟ لہذا انسانی قانون بذات خود رسوباتی شے کیوں نہ ہو، لیکن اس کے

اوپر بھی ایک قانون متصور کیا جانا چاہیے، یا متصور ہو سکتا ہے۔

مغرب میں جن لوگوں نے دریدا کے زیر اثر متن اور معنی کے بارے میں دور رس اور محیط الارضی فیصلے کیے تھے، ان لوگوں کے یہاں بھی ایک زبردست لحدہ لگ رہی آتا تھا، اور وہ آیا۔ 1989 میں دریدانے نیو یارک میں منعقدہ ایک سیمینار میں شرکت کی۔ سیمینار کا موضوع تھا: "لا تشکیل اور انصاف" دریدا کا مقابلہ 1992 میں Deconstructoin and the Possibility of Justice نامی کتاب (مرتبہ ڈرو سیلا کارنیل (Drusilla Cornell)، اور دوسرے) میں رائج سے شائع ہوا۔ اب دریدا کے مقابلے کا مزید پھیلا ہوا متن اس کے ایک اور مضمون کے ساتھ فرانسیسی میں Force de Lois (انصاف کی طاقت) کے نام سے منظر عام پر آیا ہے۔ (ملفوظ رہے کہ فرانسیسی میں Force کے معنی "تندر" بھی ہوتے ہیں)۔ اس میں دریدا نے انصاف کے بارے میں عجیب عجیب باتیں کہی ہیں، جو اس کے قدیم موقف سے بالکل ہٹ کر ہیں۔ دریدا اب یہ کہتا ہے کہ "انصاف کا تصور" دراصل "ناممکن کا تجربہ" حاصل کرنے کی طرح ہے۔ یعنی وہ ایسی شے ہے جو "قانون کے باہر اور قانون کے ماوراء" ہے۔ یہ ایسا تجربہ ہے جو تمام تجربات کے آگے اپنا وجود رکھتا ہے، لہذا اسے ملحوظ نہیں کر سکتے اور اگر اسے ملحوظ نہیں کر سکتے تو اس کی لا تشکیل بھی نہیں ہو سکتی۔ اس کا صرف باطنی احساس کسی صوفیانہ، اسرار، یعنی Mystic طریقے ہی سے ممکن ہے۔ دنیا میں انصاف ہے تو کہیں نہیں، لیکن انصاف کا ایک لامتناہی تصور یعنی an infinite idea of justice ضرور اپنا وجود رکھتا ہے۔ اگر لا تشکیل کسی ادارے یا قانون، کے اس دعوے کو معرض سوال میں لاتی ہے کہ وہ مطلق انصاف کی تجسیم ہے کہ نہیں، تو وہ یہ سوال مطلق انصاف ہی کے نام پر اٹھاتی ہے۔ ان تمام باتوں پر مفصل گفتگو کے لیے مارک لیزا کا مضمون ملاحظہ ہو جو New York Review of Books مورخہ 25 جون 1998 میں شائع ہوا ہے۔

ان معاملات کی روشنی میں یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ "معنی" اور "حقیقت" کے مکمل بطلان کی صورت اب ان فلسفیوں کے یہاں بھی نہیں رہ گئی جو اپنی فکری زندگی کے آغاز میں "بعدم معنی" کے سوا کسی شے کا وجود تسلیم نہ کرتے تھے۔ ان کے قبضین کے لیے اب ضروری ہو گیا کہ متن کے غیر قائم، اور معنی کے ناموجود، یا "زیر الحوا" ہونے کے بارے میں اپنے خیالات پر نظر ثانی کریں۔ دریدا کے ان نئے تصورات کی بنا پر جو انتشار مغربی دانش میں پیدا

ہو رہا ہے، اس کی مثال خود دریدا کا یہ قول ہے کہ "یہاری شخص" (a man of the left) ہونے کی حیثیت سے اسے یہ "امید" ہے کہ "لا تکفیل کے کچھ عناصر (elements) کے ذریعہ امریکہ میں بائیں بازو کو سیاسی فکر طے گی، یا یہ فکر اس میں دوبارہ پیدا ہو گی، ان مواقف (Positions) کے بارے میں، جو محض درسیاتی اور کتابی نہیں ہیں۔"

یعنی دریدا کو امید ہے کہ اب امریکہ جیسے سرمایہ دار ملک میں عملی یہاری فکر زور و شور سے گرم عمل ہو گی، اور پاساں مل گئے کعبے کو منم خانے سے والی صورت پیدا ہو گی۔ شاید اسی لیے دریدا اب فرانس کو چھوڑ کر زیادہ تر امریکہ میں رہنے، اور وہاں کی مختلف یونیورسٹیوں میں پڑھانے لگا ہے۔

مارکس کے زیر اثر سماجی اور سیاسی مطالعات میں تاریخ کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی تھی۔ بول تو یہ کہ مارکس کے نزدیک تاریخ ایک خودکار قوت تھی۔ اس کی اپنی منطق تھی، اور اس منطق کی رو سے انسانی کائنات اور معاملات میں تبدیلیاں آتی تھیں۔ دوسری بات یہ کہ اگرچہ تاریخ کسی کی تابع نہیں ہے، لیکن چونکہ یہ اپنی منطق کے مطابق انسانی زندگی میں تصرقات کرتی ہے، لہذا وہی لوگ صحیح معنی میں انقلابی ہیں جو تاریخ کی منطق کو پہچانیں، اور تاریخ کے ذریعہ عمل میں آتی ہوئی تبدیلیوں کا خیر مقدم کریں۔ اور خیر مقدم ہی نہ کریں، بلکہ ان تبدیلیوں کے وجود میں آنے کی رفتار کو تیز تر کرنے کے لیے سرگرم عمل ہوں۔ تیسری بات یہ کہ چونکہ انسانی دنیا ایک طرح سے تاریخ کی تابع ہے، اور اس کی پروردہ ہے، لہذا کسی تحریر کے وہی معنی درست ٹھہریں گے جو تاریخ کے جدلیاتی عمل کی روشنی میں مرتب کیے جائیں۔ اور آخری بات یہ کہ تاریخ چونکہ عبارت ہے تبدیلی سے، اس لیے تبدیلی ایک فطری اور ناگزیر عمل ہے۔

اس نظریے میں عقل اور منطق کے لحاظ سے کتنے سقم ہیں، اس پر بحث فی الحال مقصود نہیں۔ اس وقت صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ "جدید کے بعد کیا؟" کے جو جوابات بعض حلقوں میں ڈھونڈے گئے ہیں، ان کے پیچھے یہی خیال کارفرما ہے کہ "تاریخ میں تبدیلی ہوتی ہی رہتی ہے۔" لیکن آج کے سب سے بڑے مارکسی نقاد میری ہگلٹن (Terry Eagleton) کو پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ میں عقلی اہمیت تبدیلی کی ہے، اس سے زیادہ اہمیت تسلسل کی ہے۔ اپنے ایک مضمون مطبوعہ لندن ریویو آف بکس London Review of

Books مورد 16 اپریل 1998 میں وہ کہتا ہے کہ بنیادی تبدیلی پسند سیاسی لوگوں (Political radicals) کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ اشیا تیزی سے بدلتی جاتی ہیں۔ ان کا مسئلہ تو یہ ہے کہ اشیا، مارکس کے بیان کردہ ”تاریخ کے کاہن“ (Nightmare of history) میں محبوس معلوم ہوتی ہیں۔ نیری بنگلن نے فرانس ملرن (Francis Mulhern) کا قول نقل کیا ہے کہ تاریخیت اور مابعد جدیدیت کا رجحان یہ ہے کہ تاریخ کو محض تبدیلی (Change) میں محدود کر دیا جائے، جب کہ ”تاریخ اپنے زیادہ تر حصے میں، اور فیصلہ کن طور پر، تسلسل بھی ہے۔“ نیری بنگلن نے ”ہر قیمت پر تبدیلی“ کے خواہش مند بعض رجحانات مثلاً ”مابعد جدیدیت“ کے بارے میں کہا ہے کہ وہ ”ناوجود“ (non-entity) ہیں اور یہ ناوجود بھی معنی اور ہستی سے اس قدر عاری ہے کہ آپ لاناچا حد تک اس کی سمجھ تان کریں تو بھی اسے ”کوڑا کرکٹ“ (Garbage) میں بدل جانے سے روک نہیں سکتے۔

تو جہاں یہ حالت ہو وہاں تنقید بے چاری کس کو منہ دکھاؤں، کس سے منہ چمپاؤں، کے گوگو میں گرفتار نہ ہو تو کیا کرے۔ اسی لیے جان بلی (John Bailey) نے ابھی لکھا ہے کہ بھائی تنقید کا تو اب یہ حال ہو گیا ہے کہ وہ فیشن پہنل رہے، اور With it کہلائے جاتے رہنے کے لیے کچھ بھی کر سکتی ہے۔

اسی انتشار کی ایک علامت یہ بھی ہے کہ امریکہ میں آج اکثر نقادوں کو اپنی کلاہ عاتلانہ پر کسی نہ کسی طریقے سے یہ لکھوانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ”سیاسی طور پر درست“ اور راہ راست پر، یعنی Politically correct ہیں۔ کوئی شخص اچھا نقاد ہے کہ نہیں، اتنا اہم سوال نہیں رہ گیا ہے جتنا یہ سوال کہ نقاد نے کوئی ایسی رائے تو نہیں ظاہر کی جس سے کسی اقلیتی طبقے، کسی مغرب ساجی طبقے، کسی ”مظلوم طبقے“، وغیرہ، کے تہذیبی عقائد پر ضرب پڑتی ہو۔ مثال کے طور پر، اوٹیلو (Othello) ایک طرح سے خود مظلوم ہے، اور جب، خودکشی کرنے کے پہلے، اپنے بارے میں وہ کہتا ہے کہ میں نے ”عشق تو جی توڑ کر کیا، (I loved not wisely, but too well) تو اس کے بارے میں ہماری ہمدردیاں دو چند ہو جاتی ہیں۔ مگر چند ہی لمحہ بعد وہ یہودیوں کے لیے ایک گال لیا فخرہ استعمال کر جاتا ہے جو کسی بھی منصف مزاج، یاروشن فکر روادار انسان کو پسند نہ آئے گا۔ اب ”سیاسی طور پر درست“ Politically

correct عقائد کے لیے ضروری ہے کہ یہ ثابت کرے کہ خود اوجھیلو، یا شکیباز، ان یہودی مخالف (Anti-semitic) خیالات کے نہ تھے، بلکہ وہ بھی ہماری طرح ”سیاسی طور پر درست“ لوگ تھے۔ اگر یہ ثابت کرنا غیر ممکن ہو تو پھر ہمارے لیے ضروری ہے کہ اس یہودی مخالف فقرے کا کوئی نرم سا جواز پیش کریں۔ اور اگر یہ بھی ممکن نہ ہو تو ہمیں چاہیے کہ ہم نژاد اثنائے کے یورپ میں یہودی مخالف رجحانات کی مقبولیت پر لمبی چوڑی تقریر کر کے معاملے کو گول مول چھوڑ دیں۔

منا ہے پاکستان میں اسکولوں کالجوں میں پڑھائے جانے والے متون کا انتخاب اس نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے کہ متن، یا مصنف کے خیالات، میں کوئی ایسی بات تو نہیں جو خلاف شرع قرار دی جاسکے؟ ”شرع“ سے مراد ہے اسلامی شرع کی وہ تعبیر جسے پاکستان کے سرکاری علماء کی تصدیق حاصل ہو۔) چنانچہ اقبال تک کے بعض متون پڑھانے پر وہاں پابندی ہے، کہ ان میں بیان کردہ خیالات ”اسلامی“ نقطہ نگاہ سے منہ وشی ہیں۔ منا ہے وہاں ”ہندوستانی“، اور خاص کر ”غیر مسلم“ مصنف بھی اسی لیے نہیں پڑھائے جاتے کہ ان کے خیالات سے ”غیر اسلام“ کی برآسکتی ہے۔ ایک مخصوص نقطہ نظر سے یہ بات ہے تو بالکل ٹھیک، لیکن اس میں اور آج کے امریکہ میں رائج (Politically correct) ادب کے تصور میں کچھ زیادہ فرق بھی نہیں۔

ہمارے یہاں، یعنی ہندوستان میں، اور اردو ادب میں سرحد کے دونوں طرف عام طور پر تنقید کا مطلع اتنا ابرآلود نہیں۔ ابھی ہندوستان میں ادب کے ادبی معیاروں ہی کی بات ہوتی ہے۔ اس پر اختلاف رائے ہو سکتا ہے کہ وہ ”ادبی معیار“ کیا، اور کہاں ہیں۔ لیکن ہم سب کا اس پر اتفاق ہے کہ ادب کی خوبی ادب ہی کے دائرے میں طے ہو سکتی ہے۔ یہ اتفاق رائے جدید اردو ادب کو جدیدیت کی دین ہے۔ وہ نوجوان ادیب بھی، جو خود کو جدیدیت سے آزاد قرار دیتے ہیں، یا وہ، جو چاہتے ہیں کہ ان کی شناخت الگ بننے اور حیثیت الگ سے متعین ہونے کی راہیں نکلیں، اور وہ بھی، جن کے خیال میں اب جدیدیت ازکار رفتہ ہو چکی ہے، اس بات پر اتفاق رکھتے ہیں کہ ادب کی دنیا میں غیر ادبی معیار رائج کرنا، ادب اور ادیب دونوں کے ساتھ غداری کرنا ہے۔ ہمیں اس اتفاق رائے کی دل دہان سے حفاظت کرنی چاہیے۔ یہ

اگر ہمارے ہاتھ سے نکل گیا، یا ہم نے ذاتی یا قبیلہ جاتی مصلحتوں کے دباؤ میں آکر اس کی خاصیت میں غیر ادبی فلسفوں کی آمیزش کردی، تو ہم بہت جلد پیچھے پھسل کر دوبارہ اس دور میں پہنچ جائیں گے جس میں ادیب سے توقع کی جاتی تھی کہ وہ سیاسی فیجروں، یا سرکاری مالکوں سے پوچھ کر، یا ان کے اشارے پر لب کھولے۔ اس زمانے کو گئے ہوئے بہت دن نہیں ہوئے ہیں، اور اس کی دایسی کچھ مشکل نہیں۔

بات یہ ہے کہ اگرچہ ادب سے کچھ ہوتا ہوا نہیں، آڈن کا مشہور قول ہے کہ Poetry makes nothing happen، لیکن کچھ تاریخی، کچھ بائبل تاریخی وجوہ صاحب اقتدار طبقے کو ہمیشہ مجبور کرتی رہی ہیں کہ ادیب کو آزاد نہ رکھیں، بلکہ اسے بحالو بنا کر سر بازار اس کا ناقہ دیکھیں اور دکھائیں۔ اور ادیب بے چارہ بھی انسان ہے۔ دنیاوی منفعت اور چاہ کا اسے ذرا بھی چسکا لگ جائے تو پھر صاحب اقتدار طبقے کے ہاتھوں اپنے احمال کا جو ازود خود ہی فراہم کر لیتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ بہت سے ادیب ایسے بھی ہوتے ہیں جنہیں اقتدار کے قریب رہنے، اور دنیاوی آسائشیں کمانے کی حرص شروع ہی سے ہوتی ہے۔ لہذا وہ خود اقتداری کی راہداریوں میں جوتیاں پٹختا پھرتے ہیں، اور ان لکھنے والوں کو بھی، جو ان کے جیلہ اثر میں ہیں، اس راہ پر لگاتا چاہتے ہیں۔

آج وہ تمام تہذیبیں، جو چند دہائی پہلے تک نو آبادی کی حیثیت رکھتی تھیں، اور جنہیں سامراجی نظام کے دباؤ میں آکر اپنی تہذیبی اور تاریخی میراث پر سوالیہ نشان لگنا پڑا تھا، آزاد ہیں۔ وہ اپنا ذاتی، قوی، آزاد تشخص دریافت کرنے یا حاصل کرنے کی کوشش کر رہی ہیں۔ ہندوستان میں غیر ملکی حکومت کا تہذیبی نقصان تمام زبانوں کو پہنچا، لیکن اردو پر اس کی مار زیادہ تھی۔ وجہ صاف تھی، کہ اردو زبان، ادب، اور تہذیب، کم عمر ہونے کے باوجود سارے ملک میں دور دورہ رکھتے تھے۔ مولانا باقر آگاہ (1745 تا 1806) نے مثلاً لکھا ہے کہ سودا کا غفلت اس زمانے میں دہلی تا کرنا تک ہے۔ اور گل کرسٹ نے 1796 میں ہی حلیم کر لیا تھا کہ وہ زبان، جسے رینے کہتے ہیں اور جو اردو بھی کہلاتی ہے، اس وقت ہندوستان کے تمام دور دراز صوبوں میں بولی جاتی ہے۔ اردو نے قاری اور مسکرت، اور بعض مقامی علاقائی زبانوں سے بھی، مسلسل اور دور رس فائدہ اٹھایا تھا۔ لہذا اس میں جو دلکشی اور قوت اور خاصیت تھی، وہ

اس وقت تک کم ہندوستانی زبانوں کے حصے میں آسکی تھی۔ اردو دہائیوں کو باور کرانا کہ مھاراجا ادب کا کارہ اور زوال یافتہ کم از کم ”اخلاقی، عملی“ اعتبار سے دیوالیہ ہے، انگریزوں کے تہذیبی اور تعلیمی ایجنڈا میں سرفہرست تھا۔ اس ایجنڈا کو وہ اتنی کامیابی سے عمل میں لائے کہ ہم لوگوں نے خود ہی اپنی تہذیبی میراث کو اپنے لیے باعث شرم و افسوس کہنا شروع کر دیا۔ ذرا خیال کیجیے کہ اردو ادب کی کون سی ایسی صنف ہے جس پر ”نیم وحشی“ سے لے کر ”غیر اخلاقی، جھوٹ پر مبنی“ کا الزام ہم نے خود نہیں عائد کیا؟ کون سی برائی ہے جس کا وجود خود ہمیں نے اپنے ادب میں ثابت نہ کیا؟

ایسی صورت میں ہماری پہلی ضرورت اپنے کھوئے ہوئے تہذیبی وقار اور خود اعتمادی کو بحال کرنے کی ہے۔ چاہے اس کام کے دوران ہمیں مغرب پرستوں سے یہ طعنہ ہی کیوں نہ سننا پڑے کہ ہم ”قدامت پرست“ ہوئے جا رہے ہیں۔ اگر اپنی تہذیبی اور ادبی میراث کو دوبارہ حاصل کرنے کی قیمت ”قدامت پرست“ یا ”رجعت بین“ کہلا جائے تو کیا حرج ہے؟ مغربی اقوام تو اس سے بڑی قیمت وصول کر کے بھی نہ مطمئن ہوں گی۔ اقبال نے جب کہا تھا کہ لے مجھے حلیٹ کے فرزند میراث طیل، تو وہ صرف مسلمانوں کے مذہب کی بات نہیں کر رہے تھے۔ وہ اس تمام ایشیائی + افریقی تاریخ کی بات کر رہے تھے جس کو پڑھنے سے ہمیں نوآبادیاتی نظام لے حاضر کر دیا تھا۔

اس تاریخ کی قدر بچانے کے عمل میں پہلا قدم یہ ہے کہ مغرب (یا کسی بھی غیر تہذیب) سے آئی ہوئی ہر بات کو بے چون و چرا قبول نہ کیا جائے۔ اس کے ساتھ مرعوبیت کے بجائے برابری کا معاملہ کیا جائے۔ محبوب ہونے کے بجائے آنکھ ملا کر بات کی جائے۔ نوآبادیاتی دباؤ کے تحت ہمارے یہاں جس طرح کی تعاون پذیر (collaborationist) اور انگریزوں کی ہاں میں ہاں ملانے والی شعریات بنی، اسے پوری طرح چھاننے پھاننے کی ضرورت ہے۔ حالی اور آزاد ہماری ادبی ہوشمندی کے ارتقا میں ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ ہمیں ان کا محکوم بن کر رہنے کی ضرورت نہیں۔ یہ خیال بھی غلط ہے کہ پس نوآبادیاتی (Postcolonialist) تصورات کا کوئی رشتہ نئی تاریکی جیسی سادہ مزاج اور مغرب مرکوز چیز سے ہے۔ پس نوآبادیاتی طرز فکر کے سب سے پہلے ترجمان ہمارے یہاں اقبال ہیں۔ یہ

اقبال ہی تھے جنہوں نے ہمیں سکھایا کہ مغربی فکر اور تہذیب سے مرعوب نہیں ہونا چاہیے، بلکہ اس کی کمزوریوں اور نارسائیوں پر بھی نظر رکھنا چاہیے۔ اقبال ہی نے ہمیں یہ بتایا کہ مغرب نے ہمارا فکری اور تہذیبی استحصال کیا اور ہمیں اپنی ادبی اور تہذیبی روایت سے دور رکھنے کی کامیاب سازش رہی۔ اقبال نے مشرق کو محض تاریخ پارینہ کی طرح نہیں، بلکہ ایک زندہ وجود کے طور پر دیکھنے کی تلقین کی۔

ترقی پسند تحریک کے فروغ کے باعث ہم نے اقبال کا سکھائے ہوئے تہذیبی نکتہ بھلا دیے۔ محمد حسن عسکری نے مغرب کے علی الرغم اپنی روایت میں اپنی مضبوطی تلاش کر۔، کی صلاحیت ہم میں پیدا کرنے کی کوشش کی تو پرانے سلسلے پھر قائم ہوئے۔ پس نوآبادیاتی فکر کی بنیاد گزاری اور ارتقا میں نئی تارخیت (جو سراسر مغربی رجحان ہے) کو کسی قسم کا مقام دینا خود ایک غیر تاریخی بات ہے۔ پس نوآبادیاتی فکر کے سرچشمے فرانتس فانون (Frantz Fanon) کی نثری تحریروں، لیوپولڈ سینگر (Leopold Senghor) اور ایسے سیزر (Aimee Cesaire) کی شاعری میں، پھر ہمارے قریب تر زمانے میں ایڈورڈ سعید کی تحریروں میں ہیں۔

فانون نے سب سے پہلے یہ بات بیان کی کہ نوآبادیوں کا تہذیبی وجود صرف اس حد تک صحیح (Valid) قرار پاتا ہے، جس حد تک ان کے سامراجی مالک چاہیں، اجازت دیں، اور بیان کریں۔ سینگر نے ”نیگروئیت“ یعنی Negritude کا تصور پیش کیا۔ اس سے مراد تھی، کالے افریقیوں کی وہ مخصوص ادبی اور تہذیبی حیثیت جس کا احاطہ سامراجی نہیں کر سکتے۔ سیزر نے اپنی شاعری کے ذریعہ سینگر کے تصورات کو تخلیقی جامہ پہنایا۔ سعید نے پہلی بار یہ بات کہی کہ مغربی نوآبادیاتی حاکموں نے مشرق کو جس طرح بیان کیا اس کے پیچھے سامراجی مقاصد، نہ کہ علمی تجسس کے قضاے، پوشیدہ تھے۔ انہوں نے مشرق کو اپنے ”غیر“ (Other) کی طرح پیش کیا، گویا مشرقیوں کو مکمل انسانی درجہ نہیں دیا۔

سعید کی خود نوشت ان دنوں بالاقساط شائع ہو رہی ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے کہ فلسطین میں وہ اور اس کے سارے گھروالے، ساتھی اور دوست، عربی بولتے تھے۔ بحالت پناہ گزینی وہاں سے اخراج کے بعد اس نے قاہرہ کے ایک اسکول میں تعلیم پائی، جو انگریزوں کا قائم کیا ہوا تھا۔ اس اسکول میں انگریزی کے علاوہ ہر زبان پر پابندی تھی۔ نہ صرف پابندی تھی، بلکہ

کسی اور زبان کے استعمال کا مرکب ہونا وہاں سزا کا مستوجب ہونا تھا۔ اس اسکول میں اس کو احساس ہوا کہ سہراچی طاقت کس آسانی سے اپنے ملکوں کو ان کے تشخص سے محروم کر دیتی ہے۔ مزید تعلیم کے لیے اس کے باپ نے اسے امریکہ بھیجا، کیونکہ اسی کے باپ نے امریکی شہریت حاصل کر لی تھی۔ وہاں پہنچ کر اس نے اپنے ایک فلسفینی ہم وطن سے عربی میں بات کرنی چاہی تو اس کے ہم وطن نے کہا کہ یہ سب یہاں نہیں چلے گا۔ سعید کا کہنا ہے کہ مجھے اب اکثر یہ ظن رہتی ہے کہ میری پہلی زبان انگریزی ہے یا عربی؟ اور یہ ظن اس بڑی ظن کا حصہ ہے کہ انسان اپنے ہم زبانوں میں رہ کر بھی اپنی زبان سے محروم ہو سکتا ہے۔

نگلی اور آزادی، تشخص اور سقوط ذات، جلا وطنی اور تاریخ کے احتمال، جیسے محاطات کے بارے میں "نئی تاریخیت" کوئی خاص بصیرت نہیں فراہم کرتی۔ ویسے، یہ تاریخیت اتنی ہی بھی نہیں۔ اس کی فکری اساس میں اہم ترین بات یہ ہے کہ تاریخ، گزشتہ واقعات کا مجموعہ نہیں، بلکہ ان کا بیان ہے۔ یعنی تاریخ لکھنے والا بھی تعصبات اور تحریکات کا پابند ہوتا ہے۔ یہ نکتہ تقریباً اٹھائی ہزار برس پرانا ہے، کیونکہ سب سے پہلے اسے ارسطو نے بیان کیا تھا۔ اور مغرب کی تاریخیت اس مسئلے پر مسلسل بحث کرتی رہی ہے۔

لہذا آج ہمارے لیے سب سے بڑے کام یہ ہیں: اول تو اپنی تہذیبی میراث کی قدردانی کو پھر سے قائم کرنا، اور اس کے لیے سب سے پہلا قدم یہ اٹھانا کہ کلاسیکی شعریات کو اسٹیج کے مرکز میں لے آنا۔ غلط رہے کہ یہ شعریات محض غزل کے لیے نہیں، بلکہ تمام کلاسیکی اصناف شعر و نثر کے لیے ہمارے کام آئے گی۔ اور اس کے ذریعہ ہمیں مسکرت اور فادری شعریات میں بھی داخلہ مل سکے گا۔ نئے ادب کے طالب علم کے لیے سب سے دلکش پہلو اس کام کا یہ ہے کہ قدیم شعریات کے ذریعہ جو تناظر اسے حاصل ہوگا، وہ اسے نئے ادب، اور جدیدیت، کو بھی سمجھنے میں مدد دے گا۔ ایسے کو مثال موجود ہے کہ اس نے سولہویں اور سترہویں صدی کے انگریزی شعرا کو سمجھنے کے دوران جدید انگریزی شاعری کے لیے نئے راستے نکالے۔ دوسرا ضروری کام یہ ہے کہ ادبی معیاروں کی مرکزی اہمیت کے بارے میں ہم اپنے اتفاق رائے کو قائم رکھیں، اور اسے مزید مضبوط کریں۔ یہ کہنا کافی نہیں کہ ہم تو بالکل برسرِ مشروط، ہر طرح کی کلیت پسندی سے آزاد، صرف "عقلیت" آمد کی بات کرتے ہیں۔ کلیت

پسندی سے آزادی، اور محض تخلیق کو مقصود و منہا بنائے رکھنا تب ہی ممکن ہے جب فن کار کی اپنی ذاتی بصیرتوں پر اعتبار کیا جائے۔

فن کو کسی مخصوص ”طرز فکر“ سے ”آزاد کرنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ فن کو طرز احساس، اور داخلی بصیرت، اور اس داخلی بصیرت کے ذریعہ دنیا میں معنویت کے وجود کے استحکام کی قوت سے بھی خالی قرار دے دیا جائے۔ فن کار ہرگز راست معنی خلق کرے یا نہ کرے، وہ ایسی وضع، ایسی ہیئت، ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں۔ زیر نظر کتاب میں تنقید نظری اور تنقید عملی کے تمام مضامین شاید اسی لیے دوبارہ پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔

لئے آباد،

شمس الرحمن رحمانی

30 ستمبر، 1998

اشاريه

یہ اشاریہ صرف اسماء الہر جال پر مشتمل ہے۔ اساطیری، افسانوی اور فرضی کرداروں کے نام شامل نہیں کیے گئے ہیں۔

حتی الامکان آخری نام یا تخلص کو پہلے رکھا گیا ہے۔ اسمائے نسبی بھی پہلے ہی لائے گئے ہیں۔ اس قاعدے سے انحراف عموماً مندرجہ ذیل صورتوں کیا گیا ہے:

1۔ جب نسبی نام بہت مشہور نہیں ہے یا پھر نام کے جز کے طور پر زیادہ مستعمل نہیں ہے۔ مثلاً حافظ شیرازی، سعدی شیرازی، یگانہ چنگیزی وغیرہ میں نسبی نام کو موخر کیا گیا ہے جب کہ فراق گورکھ پوری، عزیز لکھنوی وغیرہ، گودکھ پوری، لکھنوی وغیرہ کے تحت دکھائے گئے ہیں۔

2۔ جب آخری نام کے بجائے پہلا نام زیادہ مشہور و مستعمل ہے۔ مثلاً شاہ نصیر، انتظار حسین وغیرہ میں پہلے نام کو مقدم کیا گیا ہے۔

3۔ جب آخری نام پورے نام کا جز ہے اور اسے الگ کرنے میں التباس کی گنجائش تھی مثلاً افتخار جالب، منیر نیازی، قاضی سلیم بالترتیب الف، ميم اور کاف کے تحت دیے گئے ہیں۔

420	آبرو، شاہ مبارک
173, 179, 189, 215, 226, 293, 387, 418, 426, 454, 461	آتش، خواجہ حیدر علی
52, 94, 133, 287, 493	آژن، ڈبلیو۔ ایچ
271	آرلوز، گل
62, 301, 303, 308	آرٹلز، میٹھیہ
354	آرویل، ہارن
15, 17, 62, 63, 64, 67	آزاد، ابوالکلام
62, 67, 111, 373, 386, 388	آزاد، محمد حسین
35, 72, 77, 78	آزردو، صدر الدین خاں
■	آسٹن، جین
214, 418, 419, 424, 426	آسی، عہدہاری
75, 137	آصف الدولہ، نواب
275, 276, 277	آسٹن برگر، ایچ۔ ایم
■	آئزکس، جے
348	ایرا حنی منوری۔ دیکھیے منوری، ایرا حنی
186	ایراہیم، (طلیل اللہ علیہ السلام)
39, 50	ابن انشاء
326	ابن خلدون
39	ابن رشد
	ابن رشتہ

229, 231, 371, 436	ابن عربی، محی الدین
75, 137	ابن ملجم
436	ابو ذر غفاریؓ
186, 188	اپلیٹر، گوئیوم
40	اثر، تعداد و نام
	اثر لکھنوی۔ دیکھیے لکھنوی، اثر
352	اقتشام حسین، سید
15	احمد رضا خاں بریلوی، مولانا
471	احمد سلیم
59, 165, 168, 177, 307	احمد بخش
190, 305, 306, 307, 308, 310, 314, 315, 319	اخر الایمان
	اخر شیرانی۔ دیکھیے شیرانی، اخر
141, 260, 380, 390, 496	ارسطو
22	ارباب، سلیمان
274	اسپنڈر، اسٹیون
254	اسپنڈر، ڈامنڈ
453	اسپنڈر، وینڈکٹ
271, 272, 275	اسٹرن، لارنس
	اسد، مرزا اسد اللہ خاں۔ دیکھیے غالب
40	اسکاٹ، سروالٹر
	اسٹیل بریجی۔ دیکھیے بریجی، اسٹیل

275	اسولٹ، چارج
383, 422, 423	اسیر، مرزا جلال
175	اسیر، مظفر علی
445, 449	اشر، آریٹھ
	اسفر کوٹروی
	دیکھیے کوٹروی، اسفر
111, 185, 197, 202, 248, 296	اعظمی، خلیل الرحمن
65, 66, 67, 73, 112, 150, 166, 167, 168, 177, 200, 254, 287, 288, 307, 352, 402, 501	انصار، جالب
173, 177	انصر، حامد اللہ
21, 45, 46, 91, 253, 450, 453, 479	انطاطون
15, 33, 47, 52, 55, 84, 85, 87, 88, 123, 133, 134, 161, 173, 176, 177, 182, 183, 185, 186, 189, 191, 193, 194, 196, 199, 201, 205, 207, 211, 212, 220, 221, 224, 228, 242, 244, 245, 248, 256, 291, 294, 299, 301, 307, 326, 341, 342, 347, 356, 365, 366, 367, 368, 373, 376, 388, 413, 427, 429, 432, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 469, 478, 482, 492, 494, 495	اقبال، سر محمد
16	اقبال سمیل، مولانا
287	اکبر آبادی، سیماپ
175, 212, 387, 390	اکبر آبادی، نظیر
32	اکبر اعظم
	اکبر الہ آبادی۔
	دیکھیے الہ آبادی، اکبر
137	اکبر حیدری، سر
49	اکس فرمر، یوٹا

178	الہ آبادی، اکبر
363	ال یمن، رجڑ
21, 91, 95, 135, 141, 155, 156, 277	الیٹ، چارج
91, 325, 328, 338, 366, 425	الیٹ بی۔ ایس
133	امراء التیس
42, 133, 134, 137, 175, 242, 367, 422, 423	امیر، امیر احمد چٹائی
367	امین حزیں سیالکوٹی
250, 501	انتظار حسین
112, 175, 186, 196, 197, 248, 379, 386, 420, 421, 458	انشاء، انشاء اللہ خاں
61, 62, 63, 250	انور سجاد
199	انوری، ابدال الدین محمد
41, 52, 78, 81, 82, 88, 175, 176, 177, 211, 212, 220, 221, 222, 224, 244, 256, 379, 429, 433, 334, 435, 436, 441	انیس، میر ہر علی
200, 387	انیس ناگی
244	اورنگ آبادی، سراج
233	اورنگ آبادی، ولی
276	اوڑ ہاش، امیرک
41	ایلیسن، جوزف
263	ایلین، والٹر
16	ایم اسلم
326	ایکسن، ولیم

391	بارک، چارج
273	بالودن، چیس
19, 263, 485	بائزاک، اوفوردا
132	بائزن، لارڈ
352, 353, 369	بجنوری، عبدالرحمن
273	بجانی، قانی
452	بہ، مہاتا
279	برام سر، وکٹر
309	برائنگ، ارجھ
213, 309	برائنگ، رابرٹ
42	برکل، بیشپ
453, 484	برک، اڈمنڈ
41, 147	برک، کیٹھ
46, 144	برک ہاؤس، جاسٹس
327, 331, 429, 435, 436	برگس، آنری
447	بروز، ولیم
250, 262, 263, 271, 273	بروکس، کلی
III	بریت، برتولت
301, 303	بریٹمن، ڈونلڈ
251	بلاک، آلبرٹ
133	

113, 277, 349, 352	ہلاک، ولیم
III	پوتھ، دین
366, 391, 392, 464	یوڈیئر، شارل
III	یوگا جیو، جوونی
203, 208, 216, 254	پیٹر، میٹیس
	ہے خود دہلوی۔ دیکھیے دہلوی، ہے خود
13, 24, 27, 103, 113, 146, 221, 222, 248, 360, 377, 383, 387, 388, 389, 471	ہیدل، مرزا عہد القادر
244, 256	ہیدی، راجندر سنگھ
III	ہیدو، آلمن
345	ہیر ہوم، میکس
263, 272, 279	ککٹ، سیسٹل
263, 266, 271	کیلو، سال
34, 277	پاسٹرناک، بورس
139	پاؤنڈ، انزرا
295	پرکاش گہری
251, 252, 260, 264, 270, 274, 275, 278	روست، مارسل
242, 243, 244, 478	پریم چند
III	پٹکن، الگڈر
147	پن دارن، رابرٹ
III	پو، اڈگر ایلین
214, 244, 385, 402	تھنہ، محمد علی

200	انتقل حسین خاں
186	خلع، من موہن
216	تورگیچ، آئی دن
15	تھانوی، مولانا اشرف علی
16	تیرتھ رام فیروز پوری
263	فرنگ، فاضل
153	مید، ایلن
58, 135, 443, 470	ٹیکور، روہتہ ناتھ
444	ٹیلر، اے۔ جے۔ پی
430	ٹیو، روز منڈ
	ٹاقب کان پوری۔ دیکھیے کان پوری، ٹاقب
	ٹاقب لکھنوی۔ دیکھیے لکھنوی، ٹاقب
133	چارچ، اسٹیلان
25	جان من، ڈاکٹر بیوکل
20	جان صاحب
116	جرات، شیخ فکدر بخش
167, 471	جعفری، مرداد
	جگر مراد آبادی۔ دیکھیے مراد آبادی، جگر
137	جگل کشور، راجہ
175, 367, 407	جلال، ضامن علی
17	جنار، محمد علی۔

جوش ملیح آبادی۔	دیکھیے ملیح آبادی، جوش
جوش، سلطان حیدر	175, 181, 191, 242, 244, 271, 279, 280, 294, 372, 373, 390, 401, 403
جواکس، جیس	19, 244, 245, 360, 364, 366, 270, 271, 274, 275, 278, 281
جوز، ارنسٹ	245, 325
جوز، ڈیوڈ	325
جیلانی کامران	371
جمز، ہنری	152
جین، گیمان چند	112
جاسر، جیری	148
جامع پوری، قیام الدین قائم	175
جہانگیر دہلی، حضرت نصیر الدین	15
جینوف، آنتون	241, 242, 244, 252
خانہ، خواجه شمس الدین شیرازی	20, 40, 41, 72, 73, 77, 78, 248, 296, 297, 298, 367, 387, 398, 501
حالی، خواجہ الطاف حسین حالی	21, 23, 29, 39, 55, 67, 80, 88, 114, 115, 170, 175, 187, 194, 243, 249, 270, 283, 300, 352, 353, 365, 366, 370, 371, 372, 373, 374, 377, 402, 494
حرمین بنی حسی	337, 339, 340, 341, 342, 343
حزین، شیخ علی	339, 367, 377
حسرت، جعفر علی	42, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 97, 134, 183, 195, 197, 200, 242, 243, 244, 248, 249, 360, 361, 374, 390, 485
حسرت موہانی۔	دیکھیے موہانی، حسرت
حسن شہید	168
حسین دین علی	59, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344

17	حفظ الرحمن، مولانا
106	مید اللہ خاں، نواب
305, 306, 307, 314, 315, 318, 319, 320, 321, 322	حنلی، عقیق
244	حیدر آبادی، امجد
14	خادم حسین، مولوی
96, 98, 99, 112, 199, 422	خاقانی، افضل الدین ابراہیم شروانی
387	خسرو، امیر نجم الدین دہلوی
389, 391, 436	نحضر، خواجہ
28	خلیل ابن احمد
16, 17	خلیل الرب
	خلیل الرحمن اعظمی۔ دیکھیے اعظمی، خلیل الرحمن
248	خواجہ، کمال الدین محمود کرمانی
426	خیر آبادی، ریاض
371	داسا، مارکوس
133, 146, 266, 277	داسٹفسکی، لیوود
42, 113, 161, 175, 177, 183, 234, 248, 249, 359, 365, 367, 368, 388, 429, 430, 423	دافع، نواب مرزا خاں
244	دیر، مرزا سلامت علی
52, 111, 113, 170, 176, 188, 222, 375, 702, 403, 426, 427	درد، سید خواجہ میر
387, 412	دہلوی، بے خود
20, 49	دیپ، ایس۔ سی
449, 454, 466	ڈانگیو، ڈینس

65	ڈرائیڈن، جان
273	ڈرل، لارنس
19, 20, 244	ڈکنس، چارلس
366	ڈن، جان
453	ڈیکارٹ، رنے
28	ڈے گا، اڈگر
104, 286, 349	ڈینی آلگیری
16	ڈاکٹر حسین، ڈاکٹر
74, 161, 162, 169, 171, 172, 173, 183, 371, 373, 378, 379, 383, 386, 389	ذوق، شیخ محمد ابراہیم
271	رائٹ، ہنری
	رائع عظیم آبادی - دیکھیے عظیم آبادی، رائخ
16	راشد الخیری، علامہ
52, 90, 92, 93, 191, 242, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349	راشد، ن - م -
242	رام پوری، قیسی
241	رام لعل
273	رائخ، ولیم
294	راڈز، اے، ایل
21, 44, 49, 50, 69, 77, 83, 88, 93, 254, 256, 328, 329, 332, 333, 334, 335, 346, 369, 463	راجہ اوس، آئی - اے
19, 21, 46, 47, 91, 127, 180, 181, 354, 446	رسل، برٹریڈ
19	رشیدی، غلام مصطفیٰ خاں

- 209 رضوی، زہیر
- 444 رگلے، رائز میرایا
- 191, 192, 306, 430 رگمین، سعادت یار خاں
- 189 رواں، مجت موبن لال
- 250, 254, 255, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 276, 278, 280, 281, 282 روپ گر پیے، آلن
- روشن صدیقی۔ دیکھیے صدیقی، روش
- 14 روم، مولانا جلال الدین
- 275 روم کاف، اے۔
- رومی، مولانا جلال الدین۔ دیکھیے روم، مولانا جلال الدین
- رکھس نراز
- 471 ریاض احمد
- 471 ریاض خیر آبادی۔ دیکھیے خیر آبادی، ریاض
- ریڈ، ہرمنٹ
- 85, 94, 142, 261 رین یو، آرٹور
- 71, 102, 286 رین سم، جان کرو
- 147 زہیر رضوی۔ دیکھیے رضوی، زہیر
- زکی انور،
- زولا، ایکسل
- 19, 277, 325 ٹنہ، ڈی
- 132, 133, 272, 325 ساحر لدھیانوی۔ دیکھیے لدھیانوی، ساحر

132, 249, 261, 263, 264, 265, 268, 278,
279, 280, 281

سارتر، ژرژ پول

263, 367, 268, 272, 276

ساروت، نتالی

341

سافکلیس

211

سانیلون، اگنازیو

298

سجاد ظہیر، سید۔

سراج اورنگ آبادی۔ دیکھیے اورنگ آبادی،

سراج

سراج لکھنوی۔ دیکھیے لکھنوی، سراج

سردار جعفری۔ دیکھیے جعفری، سردار

241

سرشار، رتن ناتھ۔

208

سردانمیز، میٹھیل۔

16, 17, 19, 21, 66, 67, 283, 378

سردور، آل احمد۔

175

سردور، ورگا سہائے۔

250

سریندر پرکاش۔

133, 248, 367, 387, 501

سعدی، شیخ مصلح الدین شیرازی۔

285

سکندر اعظم۔

338

سکینہ بنت حسین ابن علی۔

67, 327

سلیم احمد۔

276, 277

سمولوف، کانستنتین۔

333

سنائی، حکیم ابوالکجد مہرود۔

274

سنگر، آئی۔ بی۔

216	سن پادکی، اگلے۔
251	سویس، گارفیلڈ۔
24, 52, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 100, 110, 111, 116, 137, 170, 175, 176, 199, 205, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 222, 223, 225, 226, 229, 237, 238, 239, 240, 244, 248, 357, 379, 399, 410, 486, 191	سودا، مرزا محمد رفیع۔
111, 116, 409, 424	سوز، سید محمد میر۔
274, 276, 277	سول ڈنٹسن، اٹکوتر۔
353, 354	سولٹ، چاتھن۔
332, 333	سوئمن بدن، اسے۔ سی۔
222	سید احمد خاں، سر۔
	سید سلیمان عودی، دیکھیے عودی، سید سلیمان
163	سیران پول۔
192	سکسون، سیک فریڈ۔
102	سیلو
	سیما، اکبر آبادی۔ دیکھیے اکبر آبادی، سیما
263, 281	سیما، کلود۔
305	سیدرن، جان۔
19	شا، ہمارڈ۔
	شاد، نریش کمار۔
383	شاہر، عہد الرزاق۔
	شاہر میرٹھی۔ دیکھیے میرٹھی، شاہر

66, 72, 295	شاہ نصیر دہلوی۔
175	ٹکڑہ آبادی، منیر۔
296	تکلیب جلالی۔
393	تعلیم گل، ولیم۔
245, 275	ٹنٹ، آرطو۔
298	ٹنٹ الامراء، نواب۔
134	ٹنٹ الدین، نواب۔
298	ٹوکت بخاری۔
12	ٹوکت حسین۔
274	ٹولو خوف، مائیکل۔
60, 202, 205	شہر پار،
298	شہزاد احمد
172, 242	شیرانی، اختر۔
179	شیر شاہ۔
20, 21, 39, 92, 103, 106, 110, 133, 135, 140, 156, 241, 245, 273, 308, 350, 363, 390, 396, 473, 477, 484, 485, 492	شیکسپیر، ولیم۔
50, 86, 132	صلی۔ بی۔ بی۔
11, 19	صادق صدیقی مرحوم۔
60, 61, 291, 292, 294	صاحب مرزا محمد علی حمزوی۔
15, 16	صدیقی، رشید احمد۔
167	صدیقی، روشن۔

- طالب آملی۔ 6
- ظفر، بہادر شاہ۔ 173
- ظفر اقبال۔ 185, 186, 189, 196, 201, 205, 211, 212, 224, 248, 294, 299, 307, 424, 425
- ظفر اوگانوی۔ 303
- ظہوی، نور الدین محمد ترشیزی۔ 171
- عادل منصوری۔ دیکھیے منصوری، عادل
- عالی، جمیل الدین۔ 186
- عباس ابن احنیٰ۔ 338, 342
- عباس المہر۔ 200, 201, 307
- عباسی، گل عباس۔ 214
- عبدالکیم، حاجی۔ 471
- عبدالرحیم، شاہ۔ 38
- عبدالسلام مدوی۔ 16
- عبداللہ حسین۔ 244
- عثمانی، اظہار احمد۔ 19, 20
- عراقی، مولانا فخر الدین۔ [III]
- عرشی، احتیاز علی خاں۔ 166, 312
- عرفی، جمال الدین شیرازی۔ 133, 389, 409
- عزیز نکستوی۔ دیکھیے نکستوی، عزیز
- عسکری، محمد حسن۔ 19, 20, 23, 27, 46, 63, 68, 227, 272, 283, 325, 353, 475, 476, 495
- عطار، شیخ فرید الدین۔ [VII]

- 173 عظیم آبادی، راج۔
- 234 عظیم الدین احمد۔
- 206 ملوی، محمد۔
- 67 ملوی، وارث۔
- 341 علی ابن ابی طالب۔
- 338 علی اکبر ابن الحسین
- 341 عمر بن سعد۔
- دیکھیے صفحہ پستی (تغییر)۔
- غالب، مرزا اسد اللہ خاں۔
- 20, 21, 22, 32, 36, 38, 39, 42, 48, 52, 84, 85, 87, 93, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 125, 134, 135, 137, 140, 150, 153, 155, 156, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 443, 457
- 15 قلام السیدین، خواجہ۔
- 183, 202, 205, 248 غوری، زیب۔
- 467 غوری، شبیر احمد خاں۔
- 338 نمون (برادر محمد)
- 366 فاروقی، ہارن۔
- 24 فاروقی، جمیلہ۔
- 13 فاروقی، زہرا۔
- 190, 294 فاروقی، ساقی۔
- 24 فاروقی، محمد عظیم الرحمن۔
- 366 فاروقی، مہر افشاں۔

- 164, 305, 306, 307, 322, 323, 324 فاضل، عمر۔
- 343 قاطرۃ بنت محمد رسول اللہ۔
- 296 قان یحیٰی۔
- قانی بدایونی۔ دیکھیے بدایونی، قانی
- 188 فتح پوری، نیاز۔
- فراق گورکھ پوری۔ دیکھیے گورکھ پوری، فراق
- 206 فروئی، تارقراب۔
- 471 فرغ جعفری۔
- 134, 139, 241 فرودی، ابوالقاسم۔
- 21, 129, 144, 145, 146, 152 فروغ، سنگنڈ۔
- 134 فریزر، ولیم۔
- 19 فکریز، گستا۔
- 262, 263, 273 فیڈلر، لیلیٰ۔
- 14 فیروز تعلق۔
- 52, 57, 90, 92, 93, 148, 161, 175, 176, 190, فیض، فیض احمد۔
191, 242, 243, 248, 293, 308, 314, 329,
336, 365, 368, 378, 387
- 301 فیضی، ابو الفیض اکبر آبادی۔
- 149 قاتانی، مرزا حبیب۔
- 14, 44, 80 قاور بتاری۔
- 501 قاضی سلیم۔
- 471 قاضی نورالسلام۔

	قائم چاند پوری۔	دیکھیے چاند پوری،
	قیام الدین قائم	
206	قدامہ ابن جعفر۔	
254	قرۃ العین حیدر۔	
193	قرۃ العین طاہرہ۔	
38	قطب الدین بختیار کاکی، خواجہ۔	
	قیسی رام پوری۔	دیکھیے رام پوری، قیسی
244, 249, 260, 264, 271, 274, 275	کانکا، فرانز۔	
147	کاکوردی، نادر۔	
49	کانگ وڈ، آر۔ جی	
	کالیہ، رویندر۔	
244, 249, 251, 252, 262, 263, 264, 265, 266, 279, 281, 367	کاسید، الیگز۔	
292	کان پوری، ثاقب۔	
21, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 269, 490	کانٹ، سمیوئل۔	
	کادلی، میلکم۔	
232	کبیر احمد جانی۔	
50	کراس، کارل۔	
252	کرشن چندر۔	
265, 268	کرموڈ، فریچ۔	
271	کروٹک، جیک۔	
47, 48	کریگر، مرے۔	

128	کریمی، اعظم۔
274	کزن، زانی۔
15	کسرٹی منہاس۔
394	کلمیم ابو طلب۔
19, 80	کلمیم الدین احمد۔
165	کمال احمد صدیقی۔
256	کنسی، ڈاکٹر۔
14	کوڑیا شاہ۔
20, 21, 42, 43, 44, 50, 69, 83, 115, 117, 147, 148, 150, 151, 152, 156, 157, 234, 366, 465	کلارج، ایس۔ ٹی۔
190, 202, 305, 307, 308, 314, 315, 316, 317, 318, 319	کلل، بلراج۔
328, 391, 446	کٹیس، جان۔
275	کیرل، ٹکس۔
327	کیسی، جان۔
109	کیسیر، ہرنسٹ۔
111	کیتھرگار، سورن۔
132	گاڈون، میری۔
275	گراس، کنٹر۔
105	گرچوز، رائیڈ۔
235, 236	گللیچو گلیلی۔
276	گندالف، فریڈرک۔

203	کنس برگ، ایلن۔
430	گنوری، ایرا حسی۔
388	گو جسے، تھیل۔
501	گورکھ پوری، فراق۔
19	گورکھ پوری، بھتوں۔
19, 241, 245	گوری، ماکسم۔
290, 292, 293	گوٹروی، اصغر۔
133	گوئے، ولف گامک۔
263	لاریج، ڈیوڈ۔
244, 264, 278, 282	لارنس، ڈی۔ ایچ۔
366, 464	لاؤرگ، ٹرول۔
490, 448	لاک، جان۔
388	لرھیانوی، ساجر۔
50	لشتن برگ، جے۔
221	لکھوی، آرزو
194, 367	لکھنوی، وٹر۔
374	لکھنوی، قاقب۔
148	لکھنوی، مرانج۔
48, 371, 501	لکھنوی، عزیز۔
190, 423, 501	لکھنوی، مہذب۔
33	لنڈسے، وکیل۔

241	لی پھ۔
271	لیجنگ، ڈورس۔
274	لکس لس، انڈار۔
144, 146, 354	لینگر، سون۔
20, 91	لینن، وی۔ آئی۔
274	لیکچر، چارک۔
334, 335	مارس، ولیم۔
132	مارکو، کرستوفر۔
109	ماری ٹین، ڈاک۔
227	ماسم عقل۔
279, 281	مارو، آندرے۔
801	مالک رام۔
242, 262, 266, 275, 278	مان، ٹامس۔
218	مادی تنگ۔
145	مایا کالسنی، ولادیمیر۔
102	مہنتی۔
172	مہاز، اسرار الحق۔
255	مہنتی حسین۔
138	مہدوب، خواجہ عزیز الحسن غوری۔
	مہنوں گورکھ پوری۔ دیکھیے گورکھ پوری، مہنوں
349	محمد (رسول اللہ)۔

434	محمد (برادر عون)
14	محمد اصغر، مولانا حکیم۔
471	محمد اعظم۔
366	محمد اکرام، شیخ۔
14	محمد نظیر، مولوی۔
283	محمود یاز۔
	محمدی الدین، مخدوم۔ دیکھیے مخدوم محمدی الدین۔
106, 189	مخدوم محمدی الدین۔
295	مراتب اختر۔
90, 136, 151, 188	مراد آبادی، جگر۔
	مرزا نوشہ۔ دیکھیے غالب، مرزا اسد اللہ خاں
471	مرغوب حسن۔
328, 329, 419, 461, 464	مری، خاتون۔
37, 48, 64, 96, 194, 433, 435	مسعود حسن رشوی ادیب۔
181	مسعود حسین خاں
274	مسل، رابرٹ۔
445	مسویتی، پنڈو۔
429, 448, 452, 487	مسیح (تغیر)
192	مسیح الزماں۔
139, 141, 144	مشتاق قمر۔
63, 96, 97, 175, 249, 295, 365, 379, 387	مصطفیٰ، شیخ غلام بہرائی۔

- 189 منظر امام۔
- 234 ملنی جسم۔
- 262 مک کارھی، میری۔
- 39, 136, 247, 463 مارے، اسٹیلانے۔
- 39, 85, 245, 247, 363, 371, 388, 429, 435, 436 ملش، جان۔
- 273 ملر، ہنری۔
- 478 ملیج آبادی، جوش۔
- 243, 244, 252 منقو، سعادت حسن۔
- 454, 456 منصور حلاج۔
- 177, 186, 190, 200, 206, 295, 307, 338 منصوری، عادل۔
- 193 منو چری، ابدا انجم احمد اسحاقی۔
- منیر شکوہ آبادی۔ دیکھیے شکوہ آبادی، منیر
- 185, 190, 202, 205, 206, 212, 300, 358, 301 منیر نیازی۔
- 13, 19, 241, 244, 245 موپاساں، گییا۔
- مور، میری۔
- مورا دیا، البرقو۔
- 271 موزوں، رام نرائن۔
- 244 موختی (مختیر)۔
- 231, 232 مومن، حکیم مومن خاں۔
- 13, 65, 166, 175, 371, 378, 379, 386, 389, 433 موہانی، مولانا حسرت۔
- 243, 248, 478 مہذب لکھنوی۔ دیکھیے لکھنوی، مہذب

424	میر، میر محمد تقی۔
38, 69, 70, 71, 147, 148, 188, 257, 269, 302	میراجی ثناء اللہ دار
175, 176	میرٹھی، اٹھیل
175, 176	میرٹھی، شاکر۔
44, 46, 62, 98, 9	میر حسن۔
252	میر علی بیچ کش۔
175, 176	میکالے، لارڈ۔
116, 117	میکیش، آر پی ہالڈ۔
273, 327	میلر، مارٹن۔
262, 266	ناپاکاف، ولاد میر۔
76, 77, 86, 101, 102, 103, 113, 326, 327, 371, 379, 385, 386, 426, 427	نادر کا کوروی۔ دیکھیے کا کوروی نادر
152, 193	ناخ، شیخ امام بخش۔
366, 367, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427	ناصر کالپی۔
16	ناظم، نواب یوسف علی خاں۔
16	نراقاضی۔ دیکھیے قاضی، ندا
187	نمدی، مولانا عبدالسلام۔
176, 212	نمدی، مولانا سید سلیمان۔
268, 269, 271, 445, 456, 461	نذیر احمد۔
III	نصیم، دیا شکر۔
	نظہ، فریڈ ریخ۔
	نظیر، نوبت رائے۔

79, 80, 133	نظیر اکبر آبادی۔ دیکھیے اکبر آبادی، نظیر
11, 29, 45, 67	نظیری، محمد حسین نیشاپوری۔
478	نہانی، علامہ شلی۔
	نہرو، جواہر لال۔
72, 389	نیاز فتح پوری۔ دیکھیے فتح پوری، نیاز
73	نیر مسعود۔
241	نیوشن، سر آئزک۔
132	واٹ، سنگری۔
32, 92, 147, 170, 330, 331, 332, 334, 358	واحدہ تبسم۔
270, 272	وال سنگھ، عاس۔
345	والیری، پول۔
36	وائٹ مین، جے جی۔
50, 181, 268, 336, 354	وائلف، آبرگر۔
31, 102, 192, 256, 286	وائی واس، ایلینر۔
366	وائٹ گنٹس ٹائن، لٹوگ۔
76	ورڈز ورثہ، ولیم۔
96, 305, 306, 307, 310, 312, 313, 314, 319	ورلن، پول۔
132	وزیر، خواجہ۔
	وزیر آغا۔
	وسٹ برک، ہیریٹ۔
	وکلوز پی، ملک۔

132	والاں، اینٹ۔
102	ولاں، قراں سوا۔
261	ولسن، اینٹکس۔
323	ولسن، کالین۔
	ولی اورنگ آبادی۔ دیکھیے اورنگ آبادی، ولی
380	ومزٹ، ڈباہو۔ کے۔
354, 453	وہانت ہیڈ۔ اے۔ این۔
354, 335	ہایز پوم، فلپ۔
42, 93	ہاچنر، جی۔ ایم۔
81	ہاتھارن، سمیٹیل۔
245	ہاٹھ، رواق۔
263	ہارٹلی، ایل۔ پی۔
15, 93, 95, 153	ہارڈنگ، ڈی۔ ڈباہو۔
19, 333, 448	ہارڈی، جاس۔
264	ہارڈی، لارنس۔
58, 60, 67, 241, 446, 447	ہاٹھی، محسود۔
91	ہٹلر، ڈولف۔
47	ہرش، ای۔ ڈی۔
133	ہری ہجم۔
19, 21, 46, 447, 450	ہیکل، ولیم فریدرغ۔
277	ہیسپ شر، اسٹورٹ۔

- 156 ہیوگو، وکٹر۔
- 46, 47, 448 ہیوم، ڈیوڈ۔
- 30, 136, 147, 150, 151, 188, 193, 234, 290, 292 یاس، مرزا واجد حسین چنگیزی۔
- 23 بچی خاں، آغا محمد۔
- دیکھیے سچ بیوٹ (ٹفیر)۔
- دیکھیے یگانہ دیکھیے یاس، مرزا واجد حسین
- 242 یلدرم، سجاد حیدر۔
- 285 ہری پینڈز۔
- 438 برسٹ (ٹفیر)۔
- یونگ، سی۔ جی۔
- 144, 145, 150, 152
- 151, 307, 345, 363, 364, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 469
- یےٹس، ڈبلیو۔ پی۔



Price 11/-



ISBN: 81-7587-090-7

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان

National Council for Promotion of Urdu Language
West Block-1, R.K. Puram, New Delhi-110066